الديكور فلم يكن من النوع الذى يبهر الأبصار ويسلب الألباب بما فيه من بذخ برّاق . . بل كانت المناظر مقتصرة على المقومات الأساسية لتحديد الأماكن الرئيسية التى يدور فيها الحدث . وهذه البساطة التجريدية جاءت متمشية مع مفهوم « المسرح المفتوح » الذى يحاول إزالة الحواجز بينه وبين الجمهور ، وإقامة الصلة المفتقدة بين الممثل والمشاهد . وهذا الديكور فى حد ذاته يركز الانتباه على النص والأداء ، ويضع شكسبير فى إطار شبيه بإطار المسرح الإليزابيثى الذى كان يعتمد أولا وقبل كل شىء على الصلة المباشرة والعنصر البشرى . أما الأداء والإخراج فليس هنا مجال دراستهما بالتفصيل ، ومع ذلك فلابد وأن ننوه بأن الممثلين الرئيسيين بالذات كانوا مدركين أنهم يتعاملون مع شكسبير ، ذلك المؤلف الذى لا يغفر ــ فى مثواه ــ للممثل أن يخونه فى « نصه » : فنجاحه أو فشله مرهون بمدى أمانته فى الأداء ، وما الأداء المسرحى سوى « الترجمة » الحركية ــ

دراسة

عندما تتحول الترجمة إلى إبداع

قراءة فى النقد الجديد لمسرحية "روميو وجولييت"

تعريب الدكتور محمد عنانى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

د. هيام أبو الحسين

منذ وقت غير بعيد ، وعلى وجه التحديد فى أكتوبر الماضى ، سعدت بمشاهدة « روميو وجوليت » على مسرح النهر ، فى نص جديد من تعريب الدكتور محمد عنانى . ولما كنا نعيش فى فترة يمرّ فيها المسرح المصرى بأزمة لا تخفى على أحد ، يقوم فيها دعاة المسرح التجارى المبتذل بالادعاء بأن الجمهور لا يقبل على الأعمال الأدبية الجادة ، فقد راعنى ما لاحظته النظارة من اهتمام ، وحبور ، وحماس ، رغم لسعة البرد الخفيفة التى تميز الليالى الأولى من الخريف ، وتجعل البعض يفضلون دفء القاعات المغلقة على مسرح فى الهواء الطلق . . لكن عبقرية شكسبير تتألق دائما فى الفضاء الرحب إذا وجدت شاعرا يرد اليها أجنحتها العريضة . . وهذا ما حدث بالفعل . .

وتساءلت عن سر هذا النجاح « الشعبى » : هل هو مرتبط بالمناظر والديكور ؟ أم بجودة الأداء ؟ أم بالنص نفسه . « والنص » ــ بلا جدال ــ أهم ما يميز شكسبير العملاق ، أما الصوتية لرسالة المؤلف . ولكن ؛ أنّى للممثل ــ أيًا كانت مهارته أن يبلّغ الجمهور ــ أيًا كانت لغته ــ رسالة قارب عمرها أربعة قرون ، إذا لم يعدّها له كاتب يعرف شكسبير « مؤلفا » ، و« ممثلا » ، و« مخرجا » ، فيستطيع بالتالى أن يبعثه من أعماق الماضى ليخاطبنا بلسان نفهمه ، ونستسيغه ، ونطرب لسماعه ! نعم . إن معظم الترجمات « المسرحية » لشكسبير التى تلألأت على مسارح أوربا وأمريكا فى القرن العشرين قام بها أدباء خبروا الفن الدرامى ، ويكفى أن نذكر فى مجال المسرح الفرنسى مثلا أن أندريه جيد (١٨٦٩ ــ ١٩٥١) ترجم « هملت » و« أنطونيوس وكليوباطرة » ؛ كما ترجم جول سوبرفيل (١٨٨٤ ــ ١٩٦٠) « حلم ليلة صيف » وترجم « روميو وجوليت » الممثل والمخرج العملاق جورج بتويف (٨٨٤ ــ ١٩٣٩) بالاشتراك مع الشاعر المعاصر بيير جان جوف ؛ وقام بترجمات أخرى جان كوكتو (١٨٨٩ ــ ١٩٦٣) الذى عرف بمقدرته الفائقة على وضع نصوص شاعرية

« مضغوطة » للأساطير والحكايات القديمة المشهورة وتضمينها مفاهيم جديدة تتمشى مع العصر . إن أهم عامل إذن فى نجاح « روميو وجوليت » التى نحن بصددها هو فى اعتقادنا النص الذى أعدّ خصيصا « للتمثيل على المسرح » ، وهو نص أدبى صيغ وفقا لمعايير علمية ، توضحها مقدمته ، ويؤكد سلامتها استمتاعنا بالمسرحية .

وقبل أن نتناول هذا النص بالتعليق لابد وأن نُذكر بأن « المعرّب » عايش شكسبير منذ ردح طويل ، وعايش « روميو وجوليت » بالذات منذ أكثر من عشرين عاما ؛ فقد نشر ترجمة حرفية لهذه المسرحية فى مجلة المسرح عدد إبريل ١٩٦٥ ، ثم أعاد نشرها مزوّدة بشروح وتعليقات على لغتها فى مجلة المسرح الجديدة عدد يونية ١٩٨١ . وإذا كان المسرح المصرى قد اعتمد منذ نشأته على الاقتباس والتمصير والتعريب فقد رأينا ــ وما زلنا نرى ــ مسرحيات كثيرة من أصل أجنبى تتحول إلى « كاريكاتير » . . لذا فلا عجب إذا أخفى أصحابها مصدرها إدراكا منهم بأنهم بتروها ، ومسخوها ، وأفسدوها ، وأفسدوا معها ذوق الجمهور الذى تعوّد للأسف على نمط تهريجى أصبح من الصعب التخلص منه : وبالنسبة لروميو وجوليت فقد مرّا بهذه التجربة حين كانت فرقة سلامة حجازى تقدمها فى العشرينات تحت اسم « شهداء الغرام » وتقدم مزيكة حسب الله فى نهاية العرض الاحتفال بعقد قران هؤلاء « الشهداء » . . !

الأمر إذن هنا جدُّ مختلف ، وعملية « التعريب » سبقتها ترجمة كاملة ودراسة متعمقة . ويكفى للدلالة على ذلك أن نشير إلى ما جاء فى المقدمة عن الشخصيات ؛ وآراء النقاد القدامى والمحدثين فى أعمال شكسبير ، ومشكلة « الأبعاد » والمعاصرة ؛ وتحديد « طبيعة » المسرحية ، ومحاولة تصنيف مسرح شكسبير الذى يجمع فى النص الواحد بين عدة أنواع درامية ، وغير ذلك من النقاط الجوهرية التى تتحكم فى « فهم » النص وبالتالى فى نقله الى لغة وبيئة أجنبية . أضف إلى ذلك أن الدكتور محمد عنانى ناقش أيضا بشكل واع ، مشاكل الترجمة الأدبية ، ومفهوم الأمانة والخيانة ، واستحالة وجود ترادف « حقيقى » نظرا لما يعترى الكلمة ــ فى لغتها الأصلية ــ من تغير فى المدلول مع تعاقب الأجيال ، فناهيك عن عملية نقل « الفكر » من لغة إلى أخرى ، والتى يتصور البعض أنها عملية حسابية ، أو أن المعاجم وحدها كفيلة بحلّها . وفى الواقع إننى بحكم التجربة والممارسة أشارك الدكتور محمد عنانى الرأى خاصة حين يقول عن اللغة إنها كائن حضارى يتغير بتغير الحضارة [. . .] ويعبر كل التعبير عنها وعما يكمن خلفها من تراث ثقافى فهذا القول لا ينطبق على « ترجمة » شكسبير فقط ، ولا ينطبق على الترجمة من اللغات الأجنبية إلى اللغة العربية فحسب بل هو يتناول « اللغة » . فى معناها الفلسفى ألا وهو « التعريف » بشىء مجهول، والخروج به إلى حيز المعلوم . فالمهم هنا هو « نقل » الروح الخافية التى تشيع فى « النص » الحياة ، وتحرّك الشخصيات ، وتوحى لها أن تنطق بهذا « اللفظ » أو ذاك ، لتعبّر فى نهاية المطاف « بأمانة » عن الرسالة الأصلية ، وتجعلها تنفذ إلى نفس الجمهور المتلقى دون عناء . وهذه بالطبع عملية ليست سهلة على الإطلاق ، ولا تحكمها قوانين « ثابتة » تطبق حتما فى كل الحالات ، ولكنها أيضا عملية عشوائية . . بل العكس هو الصحيح ، فهى تنبع من النص الأصلى ذاته ، وتختلف حسب طبيعته النوع الأدبى الذى ينتمى إليه ؛ ولابد وأن تأخذ فى الاعتبار ذوق واحتياجات الجمهور المتلقى والاتجاهات الأدبية السائدة فى العصر الذى تصدر فيه الترجمة ، ومن هنا قال المعرب فى مقدمته إنه سمح لنفسه بحريات لم يكن يحرؤ « على التمتع بها منذ عشرين عاما » .

هذه « الحريات » هى التى حوّلت الترجمة الحرفية الى « تعريب » ؛ والنص « المكتوب » ــ المزوّد بالحواشى والتعليقات ــ إلى نص منظور ــ مسموع ، يتمتع باكتفاء ذاتى من حيث الوضوح ، ويسير حسب إيقاع « داخلى » مضبوط ، يضمن تأقلمه مع البيئة التى « ولد » فيها من جديد ، وترعرعه بين أحضانها ، كى يؤتى بدوره ثمارا « محلية » ، قد تتخذ صورة اهتمام أكبر بشكسبير ومن هم على شاكلته ، وقد توجه المؤلفون إلى « محاكاته » من حيث التيمات أو التكنيك ، وقد تشجع الجمهور ــ وهذا هو الأهم فى الوقت الحاضر ــ على ارتياد المسارح التى « تخاطر » بتقديم روائع الأدب العالمى . . ولكن بدون حذلقة منفّرة ، ولا إسفاف ممجوج .

لقد أوضح الدكتور محمد عنانى فى مقدمته نوعية « الحريات » التى أباحها لنفسه ، وبقى أن نرى مدى توفيقه فى اختيارها ، ونجاحه فى تطبيقها . وتتلخص هذه الحريات فى نقاط ثلاث . أولا : استخدام النظم الحديث مع تنويع البحور حسب المواقف ، والحرص على إيجاد الموسيقى اللفظية ــ خاصة فى الأجزاء الغنائية ــ كى تتمشى مع الألحان . ثانيا : حذف بعض المشاهد كليا أو جزئيا إما لاعتمادها على التلاعب بالألفاظ والتورية ، وإما لأنها تتضمن إشارات لغوية أو أسطورية « لا يمكن للمتفرج العربى أن يتذوقها اليوم » ؛ ثالثا : تقسيم المسرحية إلى فصلين يشتمل كل منهما على عشرة مشاهد بدلا من التقسيم الذى وصفه شكسبير (خمسة فصول

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مقسمة إلى مشاهد) ؛ هذا مع الاحتفاظ بترتيب الأحداث حسب تسلسلها فى المشاهد حرصا على عدم المساس بالحبكة المسرحية .

وليسمح لى « المعرّب » أن أبدأ بالنقطة الثالثة كى أنتقل تدريجيا من المهم إلى الأهم . إن تغيير تقسيم المسرحية ، هو فى الواقع إعادة تشكيل أو توزيع ترتبط بالتكنيك ، وقد ذكر سيادته عن حق أنه اتبع فيها الاتجاه السائد حاليا لدى مخرجى شكسبير فى أوربا وأمريكا . وبما أننى قد سبق وقلت إن عملية « تكييف » النص مع مقتضيات العصر لا تتم عشوائيا ؛ فأود أن أضيف توضيحا بسيطا عن دوافع هذا الاتجاه ، ونتائجه بالنسبة للإخراج بشكل عام ، لنعرف بدورنا إلى أى حدّ يمكن للترجمة أو التعريب أو الاقتباس . إذا تمت بطريقة علمية مدروسة ــ أن تؤثر فى الحركة الفنية المعاصرة ، وسوف أعطى كمثل على ذلك التجربة الفرنسية . إن إخراج أعمال شكسبير كان فى فرنسا منذ مطلع القرن العشرين موضع دراسة عميقة ، ومناقشات ، ومناظرات اشترك فيها أئمة مديرى الفرق فى ذلك الحين أمثال جاك كوبو ، وجورج ديلان ، وجورج بيتويف وغيرهم . وقد تعاونوا مع المؤلفين فى وضع ترجمات جديدة ، أو على وجه التحديد فى « فرنسة » شكسبير ، وذلك طبقا لأهداف مزدوجة : إحياء الروح الداخلية لهذا المسرح ، ثم بثها فى نفوس الجمهور نظرا لما تتسم به موضوعاته من أهمية إنسانية أو وطنية لم تفتر قيمتها على مر السنين . . وقد لاحظوا أن أعمال شكسبير تتضمن « ديناميكية » داخلية ترتبط بالحدث نفسه ، وتلاحق حلقاته ، ويتطلب إبرازها التقليل من التواصل والإسراع فى معدّل تتابع المشاهد . ومن ثم فقد لجأ معظمهم إلى وضع تقسيم جديد للمسرحية يحقق هذه الغاية الفنية ، ويتحاشى قدر الإمكان الإبطاء فى الحركة بسبب تغيير المشاهد أو الفصول كما لاحظوا أيضا أن التصميم الهندسى للمسرح الحديث الذى ساد فى القرن التاسع عشر والمعروف بالمسرح « على الطريقة الإيطالية » لا يتناسب مع الصلة المباشرة بالجمهور التى كان يتمتع بها شكسبير مؤلفا وممثلا ، والتى يجب أن يعود إليها الفن المسرحى إذا أراد أن يسترد غايته الأولى ألا وهى حشد « المشاعر الجماعية » وإقامة صلة بين الجمهور والممثل (ومن خلاله المؤلف) . وأطلقوا على هذه الصلة تعبير « المناولة الفنية كما لو كان الأمر يتعلق ببث تعاليم مقدسة ، شأنها شأن التعاليم الدينية والوطنية فى المسرح الإغريقى القديم وما شابهه . من هنا ظهر الاتجاه إلى جعل خشبة المسرح قليلة الارتفاع أو على نفس مستوى القاعة ، وإلغاء الستار ، والاحتفاظ بديكور واحد (مع إمكانية استغلال الإضاءة فى إخفاء أو إظهار بعض أجزائه إذا اقتضى الحال) ؛ ثم إخراج بعض المسرحيات فى المواقع الأثرية (المسرحيات التاريخية) أو فى أفنية وحدائق القصور القديمة والهواء الطلق (خاصة تلك التى يطلق عليها « مسرحيات البحر المتوسط (مثل « عطيل » وروميو وجوليت ») حينئذ تشترك الطبيعة بسمائها وأشجارها فى إيجاد ديكور « حىّ » يضم فى جو من الألفة والتآخى الجمهور ، والممثل ، والمؤلف الغائب الحاضر . . وأنا لا أدرى إذا كان الدكتور محمد عنانى قد تصور سلفا عرض « روميو وجوليت » على مسرح النهر ، ولكن مما لا شك فيه أن بعض أجزاء الحوار كان لها سحر ورنين خاص وهى تتردد فى هدوء الليل المخيم على ضفاف النيل ، مذكّرة إيّانا بجوّ فيرونا القديمة حيث عاش روميو وجوليت حبهما الخالد ــ المميت . .

نأتى الآن إلى النقطة الثانية وهى الخاصة بحذف بعض الشواهد كليا أو جزئيا ، وآخذ على سبيل المثال المشهد الرابع من الفصل الأول . فقد أسقط المعرّب كل الجزء الذى يضم سلسلة من « القفشات » تنبع من كلمة « فحم » ومشتقاتها ، واستخداماتها المختلفة ، تعتمد على التورية والتلاعب بالألفاظ ، وقد أحسن صنعا بذلك . فمن المعروف أن هذا العنصر من عناصر الإضحاك يفقد مذاقه بالنقل من لغة إلى أخرى ، بل إن بقاءه قد يؤدى إلى نتيجة عكسية . كذلك أسقط المعرب من نفس المشهد التلميحات الأسطورية المتعلقة بالميثولوجيا اليونانية والرومانية القديمة التى كانت شائعة فى عصر النهضة الأوربية (بل وفى العصور التالية أيضا ولكن بنسبة أقل) . وحذف هذا النوع من الإشارات هو ما قصده سيادته حين قال فى المقدمة إنه « لا يمكن للمتفرج العربى أن يتذوقها اليوم » . هذان النوعان من الحذف . . فى نفس المشهد ــ يرتبطان بعقلية وثقافة ومتطلبات « الجمهور » فمن أهم مميزات شكسبير أنه كان يخاطب جمهورا متعدد الطبقات ، إذ كان يؤم مسرحه علية القوم والرعاع فى نفس الآن ، ولذلك فهو يحاول دائما أبدا إرضاء الجميع بتنويع الأساليب ، لا يتحرج من النكات المبتذلة ، ولا يتردد أمام الاستطرادات الثقافية التى تستميل هواة الأدب الرفيع . أما بالنسبة لغير الأوربيين بشكل عام فهذه التلميحات غريبة على تراثهم الثقافى ، لذا فمعظم « الترجمات » الأمريكية تسقطها، بل إن كثيرا من الترجمات الفرنسية المعاصرة تختصرها ، ولا تبقى عليها إلا بقدر ارتباطها بالسياق ، وهذا ما لا ينطبق على « روميو وجوليت » حيث تأتى هذه التلميحات فى شكل « حلية » تضفى على النص جمالا أدبيا لا أكثر . لذا فقد كنا نفضل لو أن الدكتور محمد عنانى حذف جميع هذه التلميحات التى لن يتذوقها السواد الأعظم من

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جمهورنا لا « اليوم » ولا غدا . . فى أغلب الظن ؛ لكنه تأثر بشكسبير وهذا شىء طبيعى !) وترك لقلمه العنان عندما كان يجد فى الحوار « تلميحا » من شأنه أن يضفى على المسرحية شاعرية من النوع « العنانى » المحبب إلى نفسه . لذا لم يطاوعه « قلبه » على حذف ما أورده ــ شكسبير مثلا عن الملكة « ماب » . . ولما كان سيادته يعرف مسبّقا أن هذه الملكة الغريبة عنا لا تعنينا فى كثير أو قليل نراه يقوم ـ بحاسة الأستاذ «المعلّم» ـ بتقديمها لنا وجذب انتباهنا إليها فى صورة سؤال يلقيه مركوشيو على روميو : « رأيتك فى المنام مع الملكة ماب ! هل تعرفها ؟»

ثم يغنى ، أو قل إن المعرّب يتغنى بجمال هذه « الجنية » الصغيرة الجميلة ، ومواهبها العديدة ، التى تحقق لكل إنسان فى الأحلام ما تهفو إليه نفسه وهو يقظان ، فهى « تطوف حتى يحلم العشاق بالغرام » [. .] « وبالشفاه حين تحلم البنات بالقبل » (النص العربى ــ الفصل الأول ــ المشهد الرابع) ولابد وأن ننوّه هنا أن المعرّب « خفّف » من وقع بعض الألفاظ الجريئة التى نجدها فى النص الإنجليزى مراعاة لشعور الجمهور ، واستعاض عنها بما قلّ ودلّ ، وبألفاظ رقيقة تتمشى مع طابع هذه المقطوعة الغنائية العذبة التى صاغها خصيصا للملكة ماب . .

وهناك تغييرات أخرى أملتها مقتضيات التوضيح أو الاختصار من الأجزاء الطويلة . من بين ذلك إضافات طفيفة جاءت بغرض التوضيح ، واستعاض بها « رجل المسرح » عن الحواشى المباحة فى النص المكتوب ، المستحيلة فى النص « المسموع » ؛ فعندما يأتى سمسون ممثلا بحركة غريبة علينا يستفزّ بها غريمه ، يدرك المعرّب سلفا أن الجمهور لن يفهم المشاجرة التى ستثيرها ، لذا فهو « يوضح » هذه الفكرة فى سياق الحوار بإضافة أربع كلمات لا أكثر ، قائلا على لسان سمسون : « سأعض الإبهام الأكبر فهى إهانة من يتبخترّ » (الفصل الأول ، المشهد الأول)

وأخيرا فهناك عملية ضغط لبعض الأجزاء قام بها المعرّب ، ربما لكى يجعل النص أكثر إيجازا فى عصر لم يعد فيه الجمهور يتحمل المسرحيات الطويلة . . . ونودّ أن نورد مثلين على ذلك . فالنص العربى قد أسقط اللقاء الذى يدور بين روميو ومربية جوليت لترتيب زواج الحبيبين ، مكتفيا بأن المربية تخبر سيدتها فيما بعد بكل مادار أثناء هذا اللقاء . وفى الواقع أن هذا حذف موفق خاصة وأنه تحاشى « التكرار » أو « الحشو » ، وهو من العيوب التى نجدها أحيانا لدى شيكسبير وغيره من كتاب العصر ، بل إننا كنّا نفضل لو أن المعرب اختصر حديث المربية « الثرثارة » أكثر من ذلك خاصة وأن هناك أجزاء أخرى كافية لإعطائنا فكرة واضحة عن شخصيتها .

وإذا كان التخلص من « التكرار » من الأشياء المحمودة (إلا إذا كان للتكرار ما يبرره . . !) فهناك حذف من نوع آخر قد لا نتفق مع الدكتور محمد عنانى بشأنه . . . (والاختلاف فى الرأى لا يفسد للودّ قضية . . !) فمن مشاهد « التطويل » « الهامة » فى المسرحية مشهد الاستعداد لعرس جوليت الذى ينقلب إلى مأتم ، والذى يبلغ فيه « التأثير » ذروته خاصة لما يشتمل عليه من واقعية ومفارقات ومتناقضات فى ردود فعل الحاضرين والمشاركين فى هذا « الاحتفال » . وقد اضطر المعرّب إلى اختصار هذا المشهد ، ووفّق بالفعل فى إلقاء عدد من التفاصيل التى لا تمسّ الجوهر ، وبعض عبارات الحوار التى هى ضرب المجاملات فى مثل هذه المناسبات . غير أن الاختصار قد مسّ بعض الشىء بتوازن المشهد ، وطمس إلى حد ما الواقعية المريرة التى نستخلصها منه خاصة بسبب مسلك الموسيقيين الذين يستمرون فى المزاح ، وتناول الطعام والشراب ، غير مكترثين بالكارثة التى حلت بأهل العروس وكل ما يعنيهم فى الأمر أن « وفاة » جوليت قد أعفتهم من العزف ذلك المساء ، وكأن المثل العربى كان يعنيهم بقوله : « مصائب قوم عند قوم فوائد » . . !

إن مسرح شكسبير حافل بمثل هذه المواقف المأثورة التى تشهد بقدرته الفائقة على الجمع فى مشهد واحد ، بل وفى لحظة واحدة ، بين الفرح والترح ، بين الحزن العميق الدافق ، وبين اللهو والصخب . . هذا يقرع الكأس طربا بمباهج الحياة ، والآخر يخلو إليه فرَقا ليُغرق فيه الأحزان . . . والجمع بين الأضواء من سمات الواقع ، لذا فلا عجب إذا رأينا شيكسبير يظل على مدى العصور مثلا أعلى لكل من تمسّكوا بجعل الدراما « مرآة للحياة » ، سواء كان ذلك من جانب الرومانتيكيين الفرنسيين ، أم رجال المسرح الذين قاموا فى النصف الأول من القرن العشرين بحركة الإصلاح والتجديد ، أو هؤلاء الذين مازالوا إلى يومنا هذا ـ ومن بينهم الدكتور محمد عنانى ـ يتمسّكون بتقديم شيكسبير ، بصفته ذروة الفن المسرحى الذى لا يتقادم بمرور الدهر . . .

لقد قلنا فى بداية هذا المقال إن « لغة » شيكسبير هى أهم ما يميزه ، وأعتقد أن نفس الملحوظة تنطبق على « معرّبه » . . . ومرة أخرى أعود إلى المقدمة حيث يشير الدكتور محمد عنانى إلى العقبة التى اصطدم بها فى هذا المجال ، ألا وهى « الصورة التى رسخت فى الأذهان عن شيكسبير » بصفته « الأديب الكبير » الذى لا يجوز ترجمته إلا بأسلوب جزل رفيع . ولكن سيادته ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حسب قوله ، « فضل تقديم صورة شيكسبير بلغة هذا الجيل ، لغة يفهمها من يقرأ الصحف والكتب العادية ، لغة لا تتطلب النظر فى المعاجم أو الإحالة إلى تراث قديم . وفى الواقع أن المشكلة هنا ليست قاصرة على ترجمة شيكسبير ، بل هى أعمّ وأشمل ، إنها مشكلة « لغة المسرح » الذى يوضع للتمثيل وليس للقراءة ، ويشتمل على هدف تعليمى ؛ ويخاطب الجمهور العريض دون الاقتصار على الصفوة المختارة - إننا إذا استعرضنا كل مسارح العالم نجد أن هذا النوع المحدد الأهداف من البداية لابد وأن يكتب بلغة « مفهومة » . . . أما المسرحيات التى تعتمد على التلميح والإيحاء والرموز فهى - فى كل الأماكن والعصور - تنحصر فى المسارح الطليعية أو مسارح « الجيب » . هناك أيضا نقطة « فنية » جوهرية أخرى تحول دون استخدام الأسلوب « الجزل » على طول الخط ؛ فالمسرح يعتمد على الحوار ، والحوار تتبادله شخصيات متنوعة ، وفى مواقف متعددة ، لذا فإن استخدام أسلوب نمطى واحد لا يتغير ولايتعارض مهما كان جماله وجزالته مع التكنيك الدرامى ، وقد يحوّل المسرحية إلى مجموعة من الخطب البلاغية تفقدها نبضة الحياة . إن اللغة لسان يفصح عما فى الأعماق ، لذلك فهى تختلف من شخصية إلى أخرى لأن « التنوع » من سمات الحياة . وشيكسبير وكبار المسرحيين أمثاله يعرفون ذلك جيدا ، والمترجم القدير هو الذى يضع نفسه مكان الكاتب الأصلى ، وبالتالى مكان كل شخصية على حدة كى تأتى اللغة « معبّرة » عن الأخلاق والمشاعر والمواقف ، وهذا هو المقياس .

وهذه المسرحية « المعرّبة » وإن كانت مكتوبة بلغة « سهلة » « مفهومه » فهى لا تسير على وتيرة واحدة ، وإنما هى ضرب من السهل الممتنع . . ولن أقول كما قال صاحبها فى مقدمته إنها تعتمد على « عنصر الضوء والظل » ، بل هى تتضمن فى نظرى ألوان الطيف : « صراحة » المربية الفجة تفصح عن دهاء وخبث متأصل ، وشتان بينها وبين « صراحة » جوليت التى تنم عن تلقائية ونقاء وشفافية . . مشاعر الغضب والكره والبغضاء « قاتمة » ؛ والجمل والعبارات التى تمليها مقتضبة ، متقطعة ، متوعدة . . . تنادى على « الحسام الصارم » و« العصى والرماح والحراب » . . . بينما مشاعر الحب الغامرة تنساب من شفاه رميو وجوليت كالألحان . . . وكم من مرة تأتى الكلمة محملة بأكثر من معنى ، متضمنة من الحب عدة مستويات . ولكى نوضح فكرتنا سنأخذ ثلاثة مواقف تحدد فى صعودها وهبوطها الخط البيانى للمسرحية ذاتها : بداية ، وحبكة ، ونهاية : - اندلاع شرارة الحب « صدفة » ثم اكتمال جذوته بعد أول لقاء ، ثم النهاية ، لحظة الوداع ، مع نعيق « القبرة » « المنفرة » .

ففى المشهد الأول من المسرحية نرى روميو وقد برّح به الهوى « فجأة » فانصرف عن ملذات الحياة ، يتساءل عن هذا الشعور الذى تمكن منه وهو مدرك لما فيه من متناقضات ، ونجد المعرّب يلجأ فى تعريفه للحب إلى جمل قصيرة تدل على الحيرة . . تتزاحم فيها الأضداد ، وتعتمد على الجناس والطباق ، وتجمع بين المطلق والمحدود ، وبين المجرد والملموس :

« وياحبّ ما أنت قُلْ لى
نقائض للعقل لا تستجيب !
سرور حزين وحزن مرح !
عماء من الصور الرائعة [. . .]
رصاص من الريش مثل الهواء [. .]
وثلج من النار حار رطيب »

(الفصل الأول - المشهد الأول)

أما جوليت فما أن تعرف أنها تحب سليل « الأعداء » حتى تستسلم للأقدار « مقدور أن أهواه » . . . ونحن نلاحظ فى أكثر من موضع أن المعرب يستخدم كلمة « القدر » ومشتقاتها ومرادفاتها ، وهذا الاستخدام « المتعمد » يبرز فى حد ذاته مفهوم القدر وتطوره ، فإذا كان القدر فى المسرح اليونانى القديم يتمثل فى الآلهة العاتية وأحكامها الغاشمة ، فهو فى عصر ما بعد الوثنية يتمثل فى كل العراقيل - الدينية أو الدنيوية - التى يقف الإنسان أمامها عاجزا . . . وحب روميو وجوليت الذى يندلع فجأة فى أتون من البغضاء المحتدمة بين العائلتين ضرب من المحتوم . . وها هى جوليت تكتشف أن حبها « الأوحد » ينتمى إلى « بيت » عدوها « الأوحد » فما عساها إذن أن تفعل سوى الإذعان للمكتوب ؟!! وها هى تتغنى فى يأس وسرور :

« مقدور أن أهواه !
لم أعرف من يلقانى
لكن أسلمت عنانى
مقدور أن أهواه !
ياويح فؤادى ياويحى
هل هذا حبّى وعدوّى ؟
مقدور أن أهواه ! »

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(الفصل الأول ـ المشهد الخامس)

وفى أول لقاء بين الحبيبين « المسيّرين » يكتسى الحوار « قدسية » خاصة تذكرنا بأشعار الحب والفروسية التى ازدهرت فى العصور الوسطى حين كان الفارس لا يدنو من حبيبته إلا على استحياء ، ويناشدها مستعطفا أن ترفق بالمتيم الولهان ، كما لو كان يبتهل إلى الخلاّق ؛ إن روميو يقترب من حبيبته مناديا إياها بـ « قدّيستى » ، ولكنه يستخدم ألفاظا لا تخلو من الحسّية . ومثل هذا التلاعب والازدواج فى المعانى لا يدهشنا من شيكسبير ، كما أن « المعرّب » يحرص بدوره على أن ينقل لنا ما فيه من دعابة وحرارة لاتخلو من تخابث رقيق خاصة حين يأخذ روميو مظهر « الحاج » الورع وهو يتحرق شوقا لأن يطبع « قبلة ناعمة » على « مبسم » جوليت الساحرة :

روميو : (يلمس يدها) عفوا ! لئن كانت أصابعى الأثيمة
قد مسّت الحرم المقدس فى يديك فدنسته
وهى بهذا ظالمة
فشفاهى الخجلى
مثل الحجيج
تريد أن تمحو الذنوب
بقبلة لك ناعمة

جوليت : لقد ظلمت راحتيك
أيها الحاج الكريم
فلم أشاهد منهما
إلا صفاء العابدين !
وتلامس الكفّين للحجاج قبلة منعمة
فى قلبها الإخلاص والطهر المبين !

روميو : قد يستى ! أليس للحاج شفاه

جوليت : بلى ! ولكن يقتصرن على الصلاة !

روميو : لِمَ لا تؤدى الشفتان
عمل الأيادى ؟
فهما تتبتلان لك
وترجوان مبسمك »

(الفصل الأول ـ المشهد الخامس)

إن مثل هذا الحوار الذى يدور فى « البستان » تحت جنح الظلام ينقلنا إلى جو الأساطير والحكايات التى استوحى منها شيكسبير مسرحيته ، فهى أصلا رواية إيطالية ترجع إلى القرن الرابع عشر . وهناك مقطوعات يمتزج فيها حديث الحب بأنشودة الكون . فعندما يتغزل روميو فى جوليت « عن بعد » ـ دون أن تراه ـ يناجيها كما لو كانت رائعة من روائع العالم العلوى ، وهو يستخدم فى مناجاته ألفاظا ونعوتا « أثيرية » توحى بالتسامى والضياء والشفافية :

« تكلمى أيها الملاك الرائع الوضاء
فأنت تسطعين وسط الليل فى السماء
كمرسل مجنح يطوف فوق الأرض
يبهر العيون وهو يمتطى متن الهواء
أو أنه على السحائب الوئيدة
يمرّ ناشرا شراعه فى لجة الفضاء »

(الفصل الأول ـ المشهد السادس)

وفى مواضع أخرى نلاحظ أن الطبيعة « الرءوم » تشارك الحبيبين أفراحهما وأتراحهما على الطريقة الرومانسية . . . فهى مشرقة مضيئة حين يهدهدها الأمل ، يغمر النور السماوى كيانهما ، فيقول روميو كالثّمل . « ياليلة بديعة مباركة » ؛ بينما جوليت فى شرفتها تتمنى أن تكون حرة طليقة كالطيور لتلحق بحبيبها بعيدا عن العيون :

ـ « ليتنى أدرى مناداة الطيور
وأهازيج الصقور
كى أنادى ذلك الصقر الأصيل »

ويحمل النسيم إلى روميو صوتها الملائكى فيجيب وهو ما بين اليقظة والأحلام :

« إن صوت الحب بالليل رقيق كالهواء ونداء الحب موسيقى السماء »

(الفصل الأول ـ المشهد السادس)

لكن هذه السعادة لا تلبث أن تتلاشى حين يقع المحظور ويقتل روميو ابن عم جوليت فيحكم الأمير عليه بالنفى ، ويعود العاشق الولهان إلى نفس البستان ليودع حبيبته وقد حان الفراق ، وفى هذه المرة تبدو الطبيعة مكتئبة حزينة ، ويخيم الظلام على المكان ، وتكون الشاهدة الوحيدة على اللقاء الأخير : « قبّرة » « ألحانها منفّرة » . وكما لو كانت جوليت بشفافيتها المعهودة تقرأ الغيب وتستبق الأحداث ، نراها تنقبض لحظة انصراف روميو ، فتسرّ بصوت متهدج ؛ ونبرة كسيرة :

« لشدّ ما أخشى وأستريب !
كأنما وأنت تهبط الدرج
تغوص فى قبر غريب »

(الفصل الثانى ـ المشهد الرابع)

هذه مجرد شذرات من هذه الألحان اللفظية ، التى تنافس

فيها الكلمات النوتة الموسيقية ، خاصة فى مواقف الحب التى تبدأ طاهرة فضّية ، ثم تصير مع اكتماله وردية . . وأخيرا ينقض على الحبيبين « القدر الخئون » فيحيل كل شىء إلى « شحوب » ثم توافيهما المنية . .

لقد شبّه بن جونسون (١٥٧٢ ـ ١٦٣٧) لغة شيكسبير بالأهازيج وتغريد الأطيار ، وهذه المسرحية « المعربة » تسمعنا ضربا من الأنغام يعطى نفس الانطباع ، مما يدل على أن الترجمة الأدبية إذا تناولها قلم عالم ببواطن الحروف والمقاطع ـ تتحول إلى إبداع . . .

القاهرة : هيام أبو الحسين

بحر الرجز في الشعر الحر

دراسة

د. أحمد مستجير

جمعت منذ فترة بعضا من قصائدى القديمة فى محاولة لنشرها فى ديوان صغير ، ورأيت أن أقدم لها شعرا ، فكتبت :

مجموعة مما كتبتُ فى الشباب أيها الصديق والصديقة . . .
ثمارُ وهمٍ ؟! ربما ! ولكنْ . .
متى يفرقُ الشباب بين الوهم والحقيقة ؟!

ثم حدث أن طلب أحد الأصدقاء أن أشرح له طريقة الدليل الرقمى لبحور الشعر ، وكانت هذه المقدمة لا تزال على لسانى ، فرأيت أن أستخدمها فى التوضيح ، وإذا بى أكتشف ــ أمامه ــ أن السطر الثالث به تفعيلة الهزج « مفاعيلن » ، بينما كان السطران الأول والثانى من الرجز ، فغيرت السطر الأخير إلى :

ما الفرق فى الشباب بين الوهم والحقيقة ؟!
ليصبح هو الآخر رجزا .

انشغلت بعد ذلك فى البحث ــ عامدا ــ عن هذا « التجاوز » العروضى ، فى قراءاتى من أرجاز الشعر الحر ، وفوجئت بانتشاره بالفعل ، حتى فى أشعار كبار الشعراء مثل نزار قبانى وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى . يقول نزار قبانى ــ مثلا ــ فى قصيدة .

« لماذا يسقط مُتعِبُ بنُ تَعْبانْ . . فى امتحان حقوق الإنسانْ ؟» :

لا أحدٌ يريدُنا

فى المُدُن التى تقايضُ البترولَ بالنساءِ ، والديارَ بالدولارِ ، والتُراثَ بالسّجادِ ، والتاريخَ بالقروشِ ، والإنسانَ بالذَّهَبْ .

فبعد تفعيلتى رجز (فَاعِلَتن متفْعلن) فى السطر الثانى ، تظهر التفعيلة « مفاعيلن » يليها تسع تفعيلات يمكن اعتبارها جميعا تفعيلات هزج . وهناك البيت المشهور لصلاح عبد الصبور

الناس فى بلادى جارحون كالصقور

فإذا نحن لم نقرأ الياء فى كلمة « بلادى » مخطوفة كأنها كسرة ، كانت التفاعيل الثلاث الأولى بهذا السطر أيضا هى « مستفعلن مفاعيلن مفاعلن » ، وهكذا يجب الدكتور كمال أبو ديب[1] أن يقرأ السطر ليؤكد به « تجاوز الشاعر الحديث لجوانب من الأسس التراثية للإيقاع ، واحتفاظه بما هو جوهرى فيها »

كيف يمكن أن تُخدع الأذن فتختلط تفعيلة الهزج بالرجز ، وقواعد الخليل تمنع مزجهما ؟ إن هذه القضية تحتاج لمعالجة خاصة .

بحر الهزج بحر صاف يحصل عن تكرر التفعيلة الرباعية[2] الأولى « مفاعيلن » التى يحذف فيها بالضرورة ساكن أول أسبابها (الخفيفة) الأربعة (أى سببها المميِّز) والتى لا يجوز فيها حذف ساكن السبب التالى له ، أى الثانى[3] (أو السبب المقيَّد للتفعيلة) . ويجوز فى هذه التفعيلة تبعا للعروض الخليلى حذف ساكن أى من السببين الباقين الثالث والرابع (ويسمى كل منهما سببا حرا) أو كليهما فيما يعرف بالزحاف ، ومعنى هذا أن التفعيلة « مفاعيلن » يمكن أن تتخذ فى حشو البيت أيا من الأشكال الأربعة التالية :

IIOII - IOIOII - OIIOII - OIOIOII

فالشكل الأول هو التفعيلة الأصلية (دون زحافات) والتشكيلات الثلاثة التالية تشكيلات مزاحفة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وبحر الرجز هو الآخر بحر صاف من أبحر التفعيلات الرباعية يحصل عن تكرر التفعيلة الرباعية الثالثة التي يحذف فيها بالضرورة ساكن السبب الثالث (سببها المميِّز) ، ويستبقى فيها بالضرورة ساكن السبب الرابع الذى يليه (سببها المقيد) ، ويجوز فيها ــ كزحاف ــ حذف ساكن السبب الأول أو الثانى أو كليهما ، أى أن التفعيلة « مستفعلن » فى حشو البيت لها أن تتخذ واحدا من الأشكال الأربعة :

0IIII - 0IIIO1 - 0IIO1I - 0IIO1O1

وعلى هذا فالشكل 0IIO1I الذى فقد ساكنى السبب الأول والثالث (ونرمز له بالدليل الرقمى للتفعيلة : ١ ـ ٣) هو شكل مزاحف لكل من التفعيلتين الأولى « مفاعيلن » والثالثة « مستفعلن » ، الأولى إذا فقدت كزحاف ساكن السبب الثالث (ليصبح المصطلح الخليلى لها : مفاعلن) والثالثة إذا فقدت كزحاف ساكن السبب الأول (والمصطلح الخليلى لها : متفْعلن) .

ولكن واقع الشعر العربى يقول إن ورود « مفاعيلن » فى بحر الهزج نادر جدا ، بينما نجد أن ورود « متفعلن » فى بحر الرجز كثير . وهنا يقول أبو ديب فى كتابه المشار إليه فى الحاشية (١) أنه طالما أن :

ا = ب

، ا = جـ

تكون ب = جـ

والمقصود بـ « ا » هنا الشكل 0IIO1I أما « ب » و« جـ » فهما « مفاعيلن » و« مستفعلن » ، وعلى هذا ــ يستطرد أبو ديب ــ « فالتعادل الكمى الموجود بين 0IO1O1 و 0IIO1I يقتضى حسب النظرية الكمية أن يصح إبدال الواحدة بالأخرى ، ولكن الشعر العربى لا يتبنى هذا الإبدال . . ويظهر ذلك وجها آخر لخطأ النظرية الكمية » . !! . والحق أن معادلتى أبو ديب لا تؤديان إلى نتيجته لخطأ فى الصياغة ، فعلامة التساوى فيهما ليست صحيحة . والصحيح أن : ب يمكن أن تتحول إلى ا وأن جـ يمكن أن تتحول إلى ا . وجدل « أبو ديب » صحيح صحة قولنا إنه طالما أن الخشب يمكن أن يتحول إلى كربون ، وأن سكر القصب يمكن أن يتحول هو الآخر إلى كربون ، إذن فالخشب سكر (ويمكننا استخدامه فى تحلية كوب الشاى !) . إن هذا جدل زائف كما نرى . غير ان القضية تظل قائمة . نقصد حقيقة أن الزحاف ٣ نادر فى تفعيلة الهزج ، وأن الزحاف ١ كثير الورود فى تفعيلة الرجز . كيف نفسر هذا ؟

يمكن القول إن الأذن العربية تحب هذا ولا تحب ذاك ، غير أن هذا لا يكفى . إن « تفسير واقعة ملاحظة هى إدراج هذه الواقعة فى قانون عام . . فالتفسير تعميم » كما يقول رايشنباخ[٤] . فهل تندرج هذه الملاحظة فى قانون عام ؟

إن الظاهرة التى أمامنا الآن تقول إن التوالى ١ ـ ٣ ، أو الدليل الرقمى للتفعيلة المزاحفة (ويمثل الرقمان موقع السببين اللذين حُذف ساكناهما) يصبح مقبولا كثير الورود فى الشعر إذا كان الرقم ٣ يمثل السبب المميِّز والرقم ١ زحافا ، ويصبح ثقيلا قليل الظهور إذا كان الرقم ١ هو السبب المميِّز والرقم ٣ زحافا . وقد وجدتُ أنه يمكن إدراج هذه الملاحظة داخل قانون عام بسيط يقول إن « الزحاف مكروه إذا جاء عن حذف ساكن السبب الحر الذى يلى السبب المقيد مباشرة »[٥] ، فإذا أخذنا الدليل الرقمى للشطر من أى بحر والذى نرصد به أرقام الأسباب التى فقدت سواكنها (حتى تكون الصياغة أدق) عندئذ سنجد أن « الزحاف الذى يزيد رقمه فى الدليل على رقم السبب المميز السابق له بمقدار يساوى ٢ زحاف مكروه قليل الورود فى الشعر »[٦] فليس معنى ندرة ظهور التفعيلة « مفاعلن » أن هناك خطأ فى نظرية الخليل ، وإنما معناها أن مثل هذا التحوير ثقيل تكرهه الأذن العربية حيثما ظهر .

الحق أن تفحص الشعر الخليلى يبين بما لا يدع مجالا للشك صحة هذا القانون عند تطبيقه على كل الأبحر بلا استثناء . ومن بين تضمينات هذا القانون أن استساغة زحاف معين فى التفعيلة قد تختلف باختلاف موقعها فى الشطر وباختلاف التركيب التفعيلى للبحر ، نعنى أن زحافا معينا بإحدى التفعيلات قد يُستحسن فى موقع من الشطر ويُكره فى غيره . ولعل فى التفعيلة « مستفعلن » المزاحفة فى الشكل 0IIO1I المثال المناسب الآن ، فهى مستحبة إذا ظهرت فى أول الشطر (فى أبحر الرجز والسريع والبسيط والمنسرح) ، كما أنها كثيرة الورود حقا كتفعيلة وسطى فى أشطر البحر الخفيف (وفيه تكون التفعيلة السابقة لها هى « فاعلاتن »)، بينما نجدها قليلة الظهور كتفعيلة وسطى فى أشطر بحرى الرجز والسريع ، فالتفعيلة السابقة لها فيهما هى « مستفعلن » أيضا (ويكون الزحاف عندئذ زائدا بمقدار ٢ عن السبب المميز لأول تفعيلة بالشطر) . لا عجب إذن أن تكره نازك الملائكة[٧] ــ أكثر الشعراء المجددين تمسكا بالقديم ــ قول عبد الصبور :

فحين يقبل المساء يقفر الطريق والظلام محنة الغريب

فكل التفعيلات الستة فى هذا السطر مصابة بهذا الزحاف .

والواقع أن الشعر المعاصر لم يعد يجد فى هذا الوضع بالذات الثقل الموسيقى المعروف عنه فى الشعر الخليلى ، مما يعنى أن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الشعر الحر أصبح يقيس البحر الصافى بالتفعيلة الواحدة وليس بمجموع تفعيلتين أو ثلاث أو أربع ــ الشىء الذى يؤكد هويته كشعر تفعيلة ــ فما يجوز فى التفعيلة المفردة ويُستحسن من زحاف يمكن أن يحصل أيًا كان موقعها فى السطر من البحر الصافى . وعلى هذا**فإذا ظهر فى سطر من الشعر الحر الشكل** ٥١١٥١١٥ ، فإنه دائما ما يكون من الرجز لا من الهزج ،لأن هذا التشكل ــ كما رأينا ، تبعا للقاعدة ــ حسن كتحوير لـ« مستفعلن » ومكروه كتحوير لـ« مفاعيلن » .

ولنفس هذا السبب يندر فى بحر الرمل أن نجد « التفعيلة » « فاعلاتن » فى الصورة « فاعلاتُ » ، إذ فيها يُحذف ساكن أول سبب حر بعد السبب المقيَّد .

فإذا ما توالى فى السطر من الشعر الحر الشكل ٥١١ عدة مرات ثم ظهر الشكل ٥١٥١ ، فقد يصعب على الأذن أن تكتشف إن كان هذا الشكل الأخير صدر التفعيلة « مستفعلن » (أى : مُسْتفْ) أم عجز التفعيلة « مفاعلن » (أى : عِيلُنْ) . فمنَ مِنا يستطيع عند سماع السطر التالى لعبد الصبور (من قصيدته الرجزية « رحلة فى الليل ») أن يكتشف إنْ كان الشكل ٥١٥١ يمثل « مستف » أم يمثل « عيلن » ؟

وشاطئُ البحارِ ما يزال يقذف الأصدافَ واللآل

٥١١٥١١٥١٥١٥١١٥١١٥١١٥١١٥١١

فبعد سبعة أوتاد (٥١١) يظهر التركيب ٥١٥١ ــ وهو هنا بالطبع يمثل « عيلن » من « مفاعيلن »، أى أن الشاعر هنا قد « أخطأ » ووضع التفعيلة « مفاعيلن » بين تفعيلات « مفاعلن » ، واعتمد على خداع الأذن التى لن تستطيع أن تكتشف إنْ كان آخر ٥١١٥١ قبل ٥١٥١ ، تفعيلة كاملة أم أنه النصف الأخير من « متفعلن » والنصف الأول من « مفاعيلن » . ومَنْ يستطيع أن يكتشف أن التفعيلة الأخيرة من السطر التالى (لنفس الشاعر) هى « مفاعيلن » ؟

وحين يظمأون يشربون نهلةً من حبّ

الواضح أنه كلما طالت سلسلة الأوتاد ٥١١ صعب على الأذن اكتشاف هذا « الخطأ » .

فإذا ما كانت السلسلة قصيرة سهل على الأذن الإحساس به . أنظر المثل التالى من شعر عبد الصبور الذى يظهر فيه الشكل ٥١٥١ ــ فى السطر الثانى ــ بعد ثلاثة أوتاد فقط :

وكان جائعا وظامئا ، ممزق الثياب
ولم يكنْ له فى الكون من أحباب

(فالتركيب التفعيلى لهذا السطر يقول إنه من الهزج الثقيل) ، بل ويكون الإحساس « بالخطأ » أوضح إذا كانت أولى تفعيلات السطر هى « مستفعلن » (لا « متفعلن » كالمثال الأخير) تتبعها مباشرة التفعيلة « مفاعيلن » ، أو « مفاعيلُ » فى مثل قول نزار قبانى فى قصيدة « إلى ساذجة » (أنظر السطر الثالث) :

وأنت يا سيدتى
من بعد هذا كلِّه ، لست امرأة
هل تسمعين يا سيدتى ؟

أو قول عبد الصبور (أنظر السطر الثانى) :

إن قلت للصاحى انتشيت قال : كيف ؟
السندباد كالإعصار إنْ يهدأ يمتْ

والواقع أننا نستطيع أن نسمح بتوازن التفاعيل بالتوقف داخل الأسطر ، مثلا :

ولم يكن له . فى الكون من أحباب
. . . هل تسمعين يا . سيدتى
. . . السندباد كال . إعصار إنْ يهدأ يمتْ

أم يا ترى يدر بنا شعر التفعيلة على بحر جديد غير خليلى ــ لم يُستقر بعد تماما على تشكيله ؟ ذلك أننا نستطيع فى الحقيقة تقنين « الأخطاء » أو « التجاوزات » العروضية السابقة ، فنُدرج كل أسطر القصائد التى ظهرت فيها تحت بحر « يحصل السطر منه عن توالى عدد من الأسباب الخفيفة ، يُحذف منها ساكن السبب الثالث بجانب ساكن أى سبب آخر فردى الموقع ، بشرط ألاّ يتعاقب أربعة أسباب دون حذف ساكن » ، ويكون الزحاف الوحيد المسموح به فيه هو « حذف ساكن السبب السابق مباشرة لأى سبب فردى الموقع محذوف الساكن ، إذا لم ينشأ عن ذلك فاصلة خماسية أو سداسية » .

ولكن ، لماذا لم يظهر هذا البحر بين أبحر الخليل ؟ من أبرز خصائص نظام الخليل وجود أسباب محددة الموقع فى كل بحر يلزم أن تُحذف سواكنها فى كل أبيات القصيدة (الأسباب المميِّزة) . وبحر كهذا يعصف بهذه القاعدة ، ويثير الفوضى فى النظام بأكمله . إن هذا النظام ــ فى تطوره ــ أصبح يمنع فى بعض الأبحر ظهور زحافات معينة ممكنة ، إذا كانت تتسبب فى تشابهها مع أبحر أخرى ، حتى يضمن احتفاظ كل بحر بهويته المميزة ، ومن خصائصه أيضا أن**تفعيلة العروض فى الأشطر التامة تحدِّد تماما كل ما قبلها من تفعيلات** ، نقصد أننا نستطيع بها أن نحدد الزحافات العارضة من الأسباب المميِّزة فى تفعيلات الحشو[٨] ، وشطر تام ذو ثلاث تفعيلات من هذا البحر الذى وصفناه قد ينتهى بالتفعيلة « مفاعيلن » وقد ينتهى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بالتفعيلة « مستفعلن » ، ولا يمكن بالطبع أن نستدل على نفس تفعيلتى الحشو باستخدام تفعيلتين مختلفتين .

إن تبنى مثل هذا البحر المقترح إنما يعنى فى نهاية الأمر أن يبنى الشعر الحر عروضه الخاص به ، مستفيدا من نظام الخليل ومستخدما بعض أنماطه الموسيقية ، فعروض الخليل ــ على أية حال ــ قد بُنى أساسا على دوائر لأبحر ذات طول تفعيلى ثابت ، ومن الطبيعى أن نتوقع اختلافا فى موسيقى الشعر الحر ينبع على الأقل من عدم تحديد طول معين للسطر منه ، نقصد أنه لا يلزم أن نتوقع أن تكون لتفعيلة العروض فيه تلك الأهمية البالغة التى لها فى أبحر الخليل (حتى ليُسمَّى النظام كله باسمها) . وربما وجدنا فى بحر الخبب[٩] الذى ينتشر الآن فى الشعر الحر مثالا يستحق التأمل . فهذا البحر غير الخليلى يكسر قاعدة أساسية تماما مضمَّنة فى أبحر الخليل ، هى عدم جواز تتابع أكثر من أربعة أسباب تامة ــ إذ من الممكن فى الخبب أن يتوالى أى عدد من الأسباب التامة ، بل وأن يكون السطر كله من الأسباب التامة دون أن يختل الوزن (أنظر قول عبد الصبور : يا نجمى ! يا نجمى الأوحد !/يا فرحى ؛ يا عمرى الأسعد) .

ويمكن التعرف على هذا البحر بفحص أى مقطع كاف من السطر ــ دون الاهتمام خاصةً بآخره ، مثلا ، إذا توالت خمسة أسباب تامة فى أى موقع بالسطر ، أو تناثرت فيه الفاصلات الثلاثية و/أو الخماسية ــ ربما دون نظام ــ وانعدم وجود الأوتاد المجموعة (0ll) ــ فهذا البحر يمثل حقا الفوضى المنظمة التى يتبناها الآن الشعر الحر .

إن الشكل المقترح هنا للصياغة الجديدة لبحر الرجز ــ كما يظهر فى الشعر الحر ــ لايزال يحتفظ بالخصيصة الأساسية لأبحر الخليل ، فهو لا يجيز التتابع « مفاعيلن مستفعلن » (الذى يتوالى فيه خمسة أسباب كاملة) ولكنه يسمح بالتتابع « مستفعلن مفاعيلن » كما رأينا فى الأمثلة التى أوردناها . هو إذن تعبير جديد لبحر الرجز تمليه طبيعة الشعر الحر . وإذا ما كنا نسمح أن يكون للسطر فى الشعر الحر أى طول تفعيلى يراه الشاعر ، فربما كان من المعقول بالفعل ألا نهتم فيه كثيرا بتفعيلة العروض وأن نوجه اهتمامنا ــ عند تحديد هوية البحر ــ إلى التفعيلات الأولى لا الأخيرة من السطر ، وعندئذ سيسهل التعرف على هذا البحر ، وأقرانه مما يمكن تركيبه .

القاهرة : د. أحمد مستجير

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش

(١) كمال أبو ديب : « فى البنية الإيقاعية للشعر العربى ــ نحو بديل جذرى لعروض الخليل » ــ دار العلم للملايين ــ ط ٢ ــ ١٩٨١ .

(٢) أى المكونة أصلا من أربعة أسباب خفيفة ، والسبب الخفيف متحرك (١) فساكن (0) .

(٣) ليكوّن مع السبب المميز قبله ما يسمى الوتد (المجموع) (0ll)

(٤) هانز ريشنباخ : « نشأة الفلسفة العلمية » ــ ترجمة د. فؤاد زكريا ــ الهيئة المصرية العامة للكتاب ــ ١٩٦٨ .

(٥) حتى لو كان هذا من أسباب التفعيلة التالية ــ أيضا ــ (ما لم يلتصق المتحرك المتبقى بالسبب المميز التالى فى الشطر ليكون معه فاصلة ثلاثية) ــ وبمصطلحات العروض التقليدى : يكُره الزحاف إذا حدث فى أول الأسباب بعد الوتد المجموع الأصلى للتفعيلة .

(٦) أنظر : أحمد مستجير : « الصياغة الرياضية لعروض الشعر العربى » ــ الحلقة الثانية ــ مجلة الشعر (القاهرية) ــ العدد ٤٠ ــ السنة العاشرة ــ أكتوبر ١٩٨٥ ــ ص ٧٧ ــ ٨٧ .

(٧) نازك الملائكة : « قضايا الشعر المعاصر » ــ دار العلم للملايين ــ ط ٥ ــ ١٩٧٨ .

(٨) أنظر : أحمد مستجير : « الصياغة الرياضية لعروض الشعر العربى » ــ الحلقة الأولى ــ مجلة الشعر (القاهرية) ــ العدد ٣٩ ــ السنة العاشرة ــ يوليو ١٩٨٥ ــ ص ص ٨٧ ــ ٩٧ .

(٩) أنظر : أحمد مستجير : « بحر الخبب فى الشعر الحر » ــ مجلة « إبداع » ــ السنة الأولى ــ نوفمبر ١٩٨٣ ــ ص ص ٨٢ ــ ٨٧ .

من ديوان الأمل والتحدى

دراسة | قصائد من رابندرانات طاغور

ترجمة وتقديم
فؤاد كامل

نشأ « رابندرانات طاغور » فى أسرة أرستقراطية تحتل مكانة بارزة فى إقليم البنغال أحد أقاليم الهند . فقد كان جده الأمير « دواركانات طاغور » صديقا حميما للمصلح الهندى العظيم « راجا راموهان روى » ، ومن أوائل الهنود الذين طافوا بأوروبا ، واستقبلوا بحفاوة بالغة فى كل من بلاط فرنسا وانجلترا . أما أبوه « ديفندرانات طاغور » ، فكان متصوفا زاهدا ، وزعيما دينيا كبيرا . وكان إسهام أسرة طاغور فى تراث البنغال الثقافى إسهاما ممتازا ، بحيث يعد هذا الإقليم مدينا لها إلى غير حد ، فمن هذه الأسرة انحدر شعراء وفنانون وموسيقيون ، كان أعظمهم بلا مراء . « رابندرانات طاغور » أصغر الأبناء بين مجموعة من الإخوة والأخوات الموهوبين .

ولد « رابندرانات » فى ٦ مايو سنة ١٨٦١ ، فى مدينة كلكتا ، وتوفى بها فى ٧ أغسطس سنة ١٩٤١ فى الثمانين من عمره . وعند مولده ، كان إقليم البنغال يغلى بحياة جديدة وجدت التعبير عنها فى ثلاث حركات كبرى : دينية وأدبية وقومية ، وكان لطاغور نصيب فى إثراء هذه الحركات جميعا بما قدمه من إنتاج أدبى وفنى ، وبما أسهم به من أعمال قومية جليلة . وأما الحركة الدينية الأولى فكان يتزعمها واحد من عظماء المفكرين الهنود هو « راجا راموهان روى » (١٧٧٤ - ١٨٣٣) الذى سبق أن قلنا عنه إنه كان على علاقة حميمة بجد رابندرانات) ــ الذى أسس الحركة الدينية المعروفة باسم « براهما ساماج » أى « مذهب الألوهية الهندى » ، وهو مذهب مُوحِّد قائم على تعاليم « الأوبانيشاد » يؤمن بالتوافق بين الأديان جميعا . وكان هذا المصلح ديمقراطيا فى السياسة ويعمل مخلصا على تقدم الهند السياسى والاجتماعى ، وقد كان له تأثير عظيم فى تشكيل المثل العليا لطاغور الذى لم ينس له أبدا هذا الفضل . وبعد وفاة « روى » تزعم والد « طاغور » هذه الحركة الدينية .

وأما الحركة الثانية ــ الأدبية ــ فكان رائدها الروائى الكبير « بانكيم تشاندرا تشاترجى » (١٨٣٨ - ١٨٨٤) الذى بعث الأدب البنغالى الراكد بعثا جديدا ، فدبّت فيه الحياة بعد أن اختنق بتقاليد بلاغية عتيقة .

وأما الحركة الثالثة ــ القومية فكانت تعبيرا عن روح الثورة ، والرغبة فى توكيد الذات ، لا ضد سيادة الغرب السياسية فحسب ، بل والثقافية أيضاً . وكانت هذه الحركة تهدف إلى إعادة اكتشاف روح الهند وبعث الفنون والحرف وإنشاء صناعات جديدة فى القرى الهندية المتخلفة . والغريب أنها لم تكن حركة رجعية ، وإن فتشت فى التراث عن هويتها الثقافية ، بل كانت حركة ثورية بكل ما فى الكلمة من معنى .

هذه الحركات الثلاث وجدت تأييدا فعالا فى أسرة طاغور . وبدأ اهتمام « رابندرانات » بالشعر فى سن العاشرة ، فالتهم كلاسيكيات الأدب البنغالى والسنسكريتى عن آخرها ، وتعلم الألمانية على يدىْ إحدى سيدات التبشير الألمانيات ، فقرأ « كتاب الأغانى » لهاينى ، « وفاوست » لجيته .

وفى سن السابعة عشرة أُرسل إلى انجلترا حيث درس الأدب الإنجليزى تحت إشراف الأستاذ هنرى مورلى فى الجامعة بلندن . ومع إتقانه للغة الإنجليزية لم يكتب بهذه اللغة حتى بلغ الخمسين من عمره ، على خلاف زملائه . وكان ذلك مصادفة . . إذ أصيب بمرض طويل فنصحه الأطباء بالقيام برحلة بحرية . فكان أن سافر إلى انجلترا عام ١٩١٢ ، وفى أثناء هذه الرحلة قام بترجمة بعض قصائده لأصدقائه من الإنجليز . فلما بلغ انجلترا ، وقع هذا المنتخب من القصائد فى يد الشاعر الأيرلندى الكبير بيتسى الذى تأثر عميقا بما فيها من جمال ، ومشاعر صوفية مرهفة ، فنشرها فى هذا العام نفسه تحت عنوان « قرابين الغناء » وصدَّرها بمقدمة جاء فيها : « دونكم نموذجا ساميا لأدب الشرق يجود به شاعره العالمى طاغور ، فيعطيكم صورا للحب ليست كما عهدتم معشر الشباب من مجون وعبث ستجدون فيها أيها العشاق ترتيلاً نبيلاً يدنيكم من الجمال ، ويقربكم من إدراك الحقيقة . إن طاغور صورة لهذا الشرق الحالم العظيم ، همه فى الحياة أن يكشف الروح ، ويعرف أسرار وحدتها بين الكائنات ، ويتخذ له من قيمها حصانة لإدراك الحق المطلق ، وتهذيب العقل والقلب حتى تدرك الإنسانية الكمال الأمثل » .

وفى العام التالى ــ عام ١٩١٣ ــ ظفرت هذه المجموعة الشعرية بجائزة نوبل فى الآداب ، وكان « طاغور » أول شاعر شرقى ينال هذه الجائزة . وقد تُرجم هذا الديوان فيما بعد إلى اللغة الفرنسية بقلم كاتب فرنسى عظيم هو « أندريه جيد » ومنذ ذلك الحين التفت العالم الغربى إلى ذلك الصوت الرائق العميق القادم من الشرق ، واستحق طاغور عن جدارة لقب « الأديب العالمى » ، فليست هناك لغة متمدنة تجهل مؤلفاته ، هذا فضلا عن أنه كان يكتب الإنجليزية كما لو كان أديبا راسخا من أدباء الإنجليز .

وقد كان « طاغور » متعدد المواهب ، لم يترك نوعا أدبيا دون أن يحاوله ، ولم يترك فنا من الفنون دون أن يمارسه : كتب القصة والرواية والمسرحية ، وكتب الأغانى والأناشيد ولحنها ، بل غناها أيضا ، وشارك بالتمثيل فى مسرحياته ومسرحيات غيره ، وفى سن الستين أقبل على الفن التشكيلى وأقام المعارض للوحاته ، وكان فيلسوفا ومفكرا ، وتربويا ، أسس مدرسة سانتينيكيثان Santiniketan ليطبِّق فيها نظرياته فى التربية ، ثم أنشأ جامعة دولية هى جامعة « فيشاباراتى » تضم طلبة من جميع الجنسيات . ذلك أن حبّه للإنسان كان يمتد خارج حدود بلاده ليحتضن الإنسانية جمعاء ، وكان حالما مثاليا يسعى إلى تحقيق رؤيته ، ورجل فعل يجاهد لتقريب العالم من الهدف الذى وضعه نصب قلبه . ولهذا جعل شعار هذه الجامعة « **هنا حيث يتحد العالم كله فى عُشٍ واحد** » .

كان « طاغور » يدعو إلى ديانة إنسانية جديدة تعمل على تحقيق المساواة والإخاء والخير ، وقد ساعده على ذلك أنه نشأ فى أسرة لا تؤمن بنظام « المنبوذين » ، ولا تعترف بالتفرقة بين الطوائف فجاءت أشعاره وأعماله الفلسفية متجهة إلى تلك الحقائق المحورية التى تتوسط المواقف جميعا أو نحو « **المبدأ الواحد العظيم للوحدة فى كل إنسان** » .

ويروى طاغور تجربته الدينية المبكرة فيقول : « . . . عندما بلغت الثامنة عشرة من عمرى ، هبَّت على حياتى فجأة نسمة ربيعية من التجربة الدينية لأول مرة ، ولم تلبث أن مرَّت بعد أن أودعت فى ذاكرتى رسالة مباشرة للحقيقة الروحية . وذات يوم ، بينما كنت أقف فى الفجر أرقب الشمس وهى تبعث بأشعتها من وراء الأشجار ، أحسست بغتة وكأنما انجابت عن بصرى غشاوة رانت طويلا عليه ، وكَشَف ضياء الصباح الذى سطع على وجه العالم عن إشعاع باطنى باهر ؛ وانزاح ستار غير مرئى من الابتذال عن الأشياء جميعا ، وعن الناس كافة ، وتدعَّمت الدلالة النهائية للناس والأشياء جميعا فى عقلى . . وفقدت الشذرات الخالية من المعنى انعزالها الفردى ، وانتشى عقلى بوحدة هذه الرؤية . . وكنت على يقين من أن « كائنا » ما يفهمنى ويفهم عالمى يريد أن يجد أفضل تعبير فى تجاربى جميعا ، موجِّدا بينها فى فردية لاتنى عن الاتساع وكأنها عمل روحى من أعمال الفن . وإزاء هذا الكائن كنتُ مسؤولا . وذلك أن الجانب الخلاّق فىَّ ينتسب إليه ، كما ينتسب إلىَّ . ولعله هو ذلك العقل الخلاّق نفسه الذى يشكِّل الكون وفقا لفكرته الأبدية ؛ أما فى داخلى بوصفى شخصا ، فإن له واحدا من مراكزه الخاصة فى علاقة شخصية تنمو لكى تصبح وعيا يزداد عمقا باستمرار .

« وكان من دواعى بهجتى العظيمة أن أشعر فى حياتى بوجود هذا السر الذى يتولد عن لقاء الاثنين فى صحبة خلاقة . وأحسست أننى عثرت على دينى فى نهاية المطاف . . دين الإنسان الذى أصبح فيه اللامتناهى محصورا فى الإنسانية ، والذى أصبح قريبا منى بحيث ينشد حبّى وتعاونى » .

وتبلورت هذه الفكرة بعد غموض نتيجة لنضجه الروحى ، وتطورت تطورا باطنيا زادها ثراءً وعمقا ، فتوحَّدت أقواله وأفعاله ، وتاريخ هذا التطور الداخلى هو ما فصَّله فى محاضرات هيبرت التى ألقاها فى أكسفورد عام ١٩٣٠ تحت عنوان « دين الإنسان » . وفى هذه المحاضرات يعترف طاغور بأن دينه هو

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

دين شاعر ، وبأن ما يقوله يصدر عن رؤية باطنة ولا يصدر عن المعرفة . .

ومن هذا النبع الروحى الثَّر ملأ طاغور كؤوس أشعاره . وكانت هذه الرؤية العميقة وهذا الحضور اللذان يشيعان فى السموات المرصعة بالنجوم وفى أغوار النفس الإنسانية هما الأجنحة التى حلّق بها طاغور فى آفاق الشعر والتصوف .

ولم يكن طاغور زاهدا منسحبا من العالم ، ولم يكن يسعى إلى خلاص روحه فى الهروب من الحياة ، بل كان لا يُخفى احتقاره للزهاد والعازفين عن الواقع ، وكان يقول إنه يرى الله فى كدح الكادحين فى الحقول ، وفى سواعد العمال الذين يرصفون الطرقات ويكسِّرون الأحجار الصلدة بمعاولهم .

ويتحدث طاغور عن دينه فيقول : « الدين بالنسبة إلىَّ شىء عينى متجسد إلى درجة كبيرة ، وإن لم يكن من حقى أن أتحدث عنه . . ولكن ، إذا كنت قد وصلت إلى التحقق من الله على نحو ما ، وإذا منحت لى رؤيته على نحو ما ، فلابد أن أكون قد تلقيت هذه الرؤية من خلال العالم ، من خلال الإنسان ، من خلال الأشجار والطير والحيوان . . من خلال التراب والأرض . . »

وليس من شك أن تأثير « الأوبانيشاد » واضح تمام الوضوح فى هذه الرؤية التى اتخذها « طاغور » أساسا لدينه . . ذلك أن « براهما » يوصف فى ذلك الكتاب الهندى المقدس بأنه « أتمادا » أى « الواهب نفسه » ، وبأنه « البالادا » أى « مانح القوة » . ومن ثمّ يتوجه إليه الشاعر بالدعاء قائلا : « أيها الواهب نفسه . . هب لنا القوة لنحب حياتنا حبا كاملا ، فى أفراحها وأتراحها ، فى مكاسبها وخسائرها ، فى صعودها وانحدارها . . واجعلنا بشجاعة نأخذ ، وبشجاعة نعطى . . »

وربما كانت عظمة « طاغور » تكمن فى ذلك المناخ الروحى الذى يبدعه داخل نفسه . . تلك الهالة التى تحيط به . . هذا الإشعاع الشخصى الذى ينداح فى دوائر تتسع باستمرار لتلهم إخوانه من البشر وتحركهم حتى بعد وفاته .

ولعل هذا هو ما حدا بالدكتور طه حسين بعد أن يقول عن طاغور بعد أن التقى به أثناء زيارته لمصر : « **إنما الذى يملأ نفسك فى حضرة طاغور هو تجلى فكرته الروحية فى كل شىء من كيانه المادى** » .

فقد كانت حياة طاغور اليومية تمريناً متصلاً على إفساح المجال للشعور باللامتناهى ، والتفكر فيه سواء عن طريق الحب أو الصلاة . . وكان يسعى يوميا إلى تأمل اللامحدود والفريد فى المحدود والمتكرر ، محاولا أن يجعل من ألفاظه الموسيقية الموزونة تمرينا على العبادة ورموزا على الاتصال الروحى . ولهذا كانت حياته العملية شهادة على فلسفته الشاعرية ، أو دينه الشعرى .

وفى ديوانه « بالاكا » ومعناه « تحليق البجع » يلح « طاغور » على أن الركود معناه الموت ، وأن الحياة حركة لا تنقطع ، وتغير مستمر ، وهو هنا يذكّرنا ببرجسون ، وإن يكن ثمة اختلاف جوهرى بينهما . . إذ يعتقد « برجسون » أن الحياة حركة فحسب ، دون هدف بعيد تسعى إليه ، ولا تمد بذلك جسرا بين ذاتنا المتناهية وبين الله اللامتناهى . أما « طاغور » فيرى أن الروح تندفع إلى مكان اللقاء الذى ضربته القوة الإلهية . ومن خلال صنوف الإخفاق والألم والموت نقترب من الله الذى هو النعيم المقيم ، حيث يتجلى لنا على الشاطىء الآخر عبر الموت .

ويعد هذا الديوان الذى يضم خمسا وأربعين قصيدة مَعْلما بارزا من معالم الأدب البنغالى ، إذ يقدم لنا أشكالا شعرية جديدة ، كما يتسع لآفاق رحبة من الفكر ، وفيه أيضا تتضح الثنائية التى تتسم بها طبيعة « طاغور » : اشتياقا إلى السلام والتأمل الهادىء ، ورغبة عارمة إلى الفعل وتحقيق مثله العليا ؛ دافعا إلى تأمل الألوهية فى جمال الطبيعة ، وكفاحا فى الوقت نفسه ضد قسوة الإنسان وظلمه لأخيه الإنسان ، ومن هذا التوتر الحى المستمر تخرج قصائده الكبرى . وهذا ما نلمسه أيضا فى ديوانه « أجنحة الموت » الذى يردد نغمة انتصار واحدة وهى : أنه لا شىء يخيف فى الموت ، لأن الكون كله حياة ، وهو مصوغ بحب لا يجعل للموت سلطانا عليه . . وما فناء الجسد إلا ولادة جديدة للروح فى المجهول الأعظم .

وفى قصائده الأخيرة التى جمعها تلميذه أوروبيندو بوز وترجمها من البنغالية إلى الإنجليزية وأسماها « ديوان الأمل والتحدى » تتجلى لنا هذه الروح فى أوضح بيان ، كما نرجو أن تكون القصائد التى ترجمناها من هذا الديوان إلى اللغة العربية معبِّرة عن هذه الروح وممثلة لها :

١ - قاهر الموت

حسبتك ، وأنا عنك بعيد ،
شيئا لا يُقهر ، ولا يعرف الرحمة ـ
والعالم كله يرتجف تحت قدميك !
لأنك لا تعرف الرحمة !
شُعلتك الملتهمة

تشق قلوب المحزونين ؛
وسهمك المريش
يُجلب الرعد .
بقلب واجف ، اقتربت منك ــ
وكانت تقطيبة جبينك تحمل
نُذُر الخراب المقبلِ
ووقعتْ الضربة !
ارتعد كيانى كله ، وسألت :
ألن يأتى المزيد ــ
أهذا هو رعدك الأخير ؟
فالرعد قد تحطم !
أهذا كل ما فى الأمر ؟
وليس لديك مزيد ؟
وتبدد خوفى
وعندما أشهرت سيفك عاليا ،
ظننتك أعظم منى ــ
ولكن عندما سددت ضربتك
هبطت إلى الأرض
هناك حيث أقف .
واليوم أراك شيئا أجوف ،
وقد ذهب عنى الخوف .
وأيا كانت عظمتك ،
فلن تكون أعظم من الموت .
أما أنا ؟
فإننى أعظم من الموت ــ
وبإعلانى هذه الحقيقة ،
سوف أبرح الأرض .

٢ - النداء

ما زلتُ أتساءل المرة تلو المرة :
أين تنتظرنى على جانب الطريق ؟
وعند أى ركن موحش
تبسط حصيرك من أجلى ؟
فما إن سمعتُ نداءك
يتردد فى الفضاء ،
حتى هرعت إلى العشب
الذى بللته الأنداء
ومسته الأضواء ،
وبحثت عنك بين خرير الموسيقى
المنبعثة من نهر
لا يعرف الاستقرار
وأصغيت إلى نايك حيناً بعد حين ،
حيث تشكِّل السحب
بألوانها المتعددة
عالم الأوهام ،
وحيث تتلاعب الظلال فى المياه
وتسجع اليمامة فوق غصن السرو .
انطلق نداء النفير كأنما يبحث عنى ــ
غير أن عقلى لم ينفض عنه الكرى
ولم أندفع إلى لقائك ،
بل تسكعت مترددا أمام بابى .
استمعت إلى ندائك هناك
حيث يقف الإنسان ذليلا ،
حيث ينطفىء النور فى قلوب الخزانَى
ويصرخ السجين فى زنزانته ؛
هناك حيث تتداعى الأسس الحجرية
وتهز النيران الدفينة أركان الأرض ،
وترى أغلال العصور محطمة
ملقاة على جانب الطريق

٣ - الرائد

أيها المسافر ! أنت أيها الوحيد ــ
كيف يمكن أن تشاهد المجهول فى داخلك ؟
فى الليل البهيم تمضى فى الدرب
الذى لم يوطأ من قبل أبدا ؛
وتلمح العلامة فى السماء
وتسير وحيدا ؛
وترتقى القمة الشماء
حيث تشرع نجمة الصباح
فى رحلة الضياء .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفى قيظ أبريل ، عندما يولد الشلال
تكون له رؤ ية لمستقبله البعيد البعيد ،
رؤ ية لا سبيل إلى وصف ما فيها من جمال !
« أنا موجود ! أنا موجود ! »
هذا اللحن المتكرر يزدهر على الدوام
فإذا تناهى هذا النداء
إلى سمع المياه .
اندفعت صوب « المجهول »
وبالمثل تتردد فى داخلك
رسالة لم تنطقها شفتان ،
ومع كل نَفَسٍ من أنفاسك
يدوى ذلك القبول الجليل :
« أنا موجود ! أنا موجود »
صخور هائلة تسد الطريق
تردد أصداء النذير
« كلا ! كلا ! كلا ! »
وترعد الأمواج وهى ترتطم
بالمادة الموات ،
ويرفع الشك اصبعه
ويرتعد الجبان !
ويهيب الذهن البليد بالمخاوف ،
وفى بحثه عن الأمان ،
يندفع صوب الموت .
وفى الممر الضيق للحياة الجديدة ،
تكون أنت الرائد ،
متجاهلا لكل الحدود ،
قاهرا كل السدود .
وفى كل خطوة يتردد
ذلك القبول الجليل
« أنا موجود ! أنا موجود ! »

القاهرة : فؤاد كامل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

دراسة

المنهج الإحصائى والأدب

د. محمد عبد المطلب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى تساؤل نطرحه عن أهمية هذا المنهج كما وكيفا تأتينا الإجابة سريعا ، أنه منهج يقوم على تعداد مجموعة من الأرقام التى تحقق بعدا موضوعيا يمكن عن طريقه تحديد الملامح الأساسية للأساليب ، وتمييز بعضها عن بعض باستخدام معايير موضوعية تقيس الخصائص ، وتحدد قوة الضغوط التعبيرية التى يتميز بها أسلوب عن أسلوب آخر .

لكن الحقيقة أن كثيرا من جوانب هذا المنهج قد تبتعد عن أدبية الصياغة باعتمادها على الأرقام الصماء التى قد لا تقدم للقارىء شيئا يرضيه أو يقنعه . فقد تكون دراسة نص من النصوص محكومة بمجموعة رقمية ، فأقول مثلا : إن هذا النص يحتوى على عدد كذا من الأفعال ، وعدد كذا من الأسماء ، وعدد كذا من الأدوات على اختلاف وظائفها ، وقد أتجاوز هذا التحديد الجزئى إلى نظرة إحصائية كلية تعنى بعدد المفردات فى جملتها ، وبعدد التراكيب فى جملتها ، إلى آخر هذه الإحصاءات التى يمكن الكشف عنها فى سهولة ، حيث يتحول فيها النص من طبيعته اللغوية إلى طبيعة رقمية خالصة .

وقد أغرى ـ هذا كله ـ أصحاب هذا المنهج بوصفه نموذجا للدقة العلمية التى لا تترك مجالا لذاتية الناقد أو الباحث لكى تنفذ إلى العمل الأدبى . « وبيان ذلك أن النص الأدبى عند مؤلف بعينه ، أو فن بعينه ، يمتاز عادة باستخدام سمات لغوية معينة من بينها على سبيل التمثيل لا الحصر :

١ - استخدام وحدات معجمية معينة .
٢ - الزيادة أو النقص النسبيان فى استخدام صيغ معينة ، أو نوع معين من الكلمات (صفات ، أفعال ، ظروف ، حروف جر . . الخ) .
٣ - طول الكلمات المستخدمة أو قصرها .
٤ - طول الجمل .
٥ - نوع الجمل (اسمية ، فعلية ، ذا طرف واحد ، بسيطة ، مركبة ، إنشائية ، خبرية . . الخ) .
٦ - إيثار تراكيب أو مجازات واستعارات معينة . . »[1]

ولا شك أن الدراسة التى تتعلق بموضوع على هذا النحو من التحديد ـ مع ما فيها من طبيعة المنهج العلمى ـ تجعل الدارس يدور فى حلقة محكمة لا تمكنه من التعامل مع جوانب أخرى كثيرة فى النص الأدبى ، وهى جوانب تعد من صميم الدراسة النقدية ، كالجوانب النفسية والاجتماعية والتاريخية التى من خلالها يتشكل الهيكل الأساسى للعمل الأدبى ذلك أن طبيعة المنهج الإحصائى من شأنها أن تحكم النص بعدد من المقاييس شبيهة تماما بما كان يصنعه النقاد القدامى عندما كانوا يحاصرون الشعراء بمقاييسهم الصارمة التى دخلوا بها على النصوص فحكموا عليها وحاكموها بها . وهذا على عكس ما يمكن أن ندخل به إلى النص من زوايا أخرى تحدد هويته ، وتخصص معالمه ، بحيث لا يستحيل إلى مجرد أرقام يجاور بعضها بعضا يمكن أن تختص بهذا النص ، كما يمكن أن تتصل بغيره من النصوص التى تشابهه ، فلا نتمكن من التمييز بينها إلا من حيث اختلاف الأرقام قلة أو كثرة ، أو زيادة نسبة على نسبة

أخرى ، فنقول عن هذا النص إنه يميل إلى الإسمية ، وعن آخر إنه يميل إلى الفعلية ، وعلى هذا يكون التشابه بين النصوص أمرا واردا باستمرار . وهذا شبيه بسؤالنا إنسانا عن نفسه ، فقد يجيبنا بمجموعة أرقام عن تاريخ مولده ، وعمره ، ووزنه ، ورقم بطاقته ، ورقم السكن الذى يقطنه ، وقد يتجاوز ذلك إلى ذكر أرقام عمن يرتبط بهم سواء أكانوا من آبائه وأجداده ، أم من إخوته وقرنائه . وهذا لن يحقق له التمايز الحقيقى ، إذ من اليسير أن تجد آلافا من الناس على هذه الوتيرة الرقمية لا تمايز بينهم كالذى نراه فى المؤسسات العسكرية حيث يتحول الفرد فيها إلى مجرد رقم أصم ، يظل له تمايزه فى حالة انفراد كل مؤسسة بأفرادها ، أما عندما يحدث نوع من التجمع لبعض هذه المؤسسات على صعيد واحد ، فإن هذا التمايز يزول ، إذ تتداخل الأرقام ، وتتكرر الأعداد ، ويصبح الأمر فى حاجة إلى إيجاد البدائل التى تعيد التمايز إلى ما كان عليه مرة أخرى ، كأن نعود إلى تحديد الأسماء والملامح والخواص النفسية والجسدية إلى آخر تلك المعالم التى نستطيع من خلالها أن نفرق بين شخص وآخر ، وبين جماعة وأخرى .

وكذلك الأمر بالنسبة لدراسة النصوص الأدبية ، لأننا عندما نعتمد فى التعامل معها على الإحصاء وحده نحيلها إلى شىء بلا لون ولا طعم ، إذ نهمل كثيرا من جوانبها الأصيلة فيما يتصل برؤيتها للعالم من حولها ومدى توافقها أو تنافرها معه . والمجال اللغوى بطبعه يتصل بعالم الإحساسات ، ونزعه من هذا العالم يوقعنا فى صناعة قوائم مملة لا تنتهى ، وهذا يترتب عليه ألا نهمل أساسين فى دراسة الأساليب :

الأول : يجب ألا نغفل الإحساس الذى يتلبس بالصيغ التعبيرية ، ولكن فى نفس الوقت يجب ألا يكون تحليلنا لهذه الصيغ لحسابنا الخاص كما وكيفا ، إذ أن مثل هذا التحليل يتأتى بالاعتماد على المادة الموجودة سلفا فى مخزوننا اللغوى . والواجب ألا نفرض معارفنا السابقة على طبيعة نص أدبى يحكمه الاختيار الحر ، والقدرة الابتكارية .

الثانى : أن التعبير ــ وهو بالضرورة مرتبط بالإحساس ــ لا يتصل بالفعل فحسب ، ولكن يجب أن نضع فى الاعتبار رد الفعل ، وقدرة المتلقى اللغوية ، وإطار الاتصال الذى يحيط بالنص اللغوى . وكل ذلك يجعل ملف الدرس مفتوحا أمام الباحث لاستكشاف الجوانب المتجددة ، فطبيعة النص يجب أن تحكم بخواصها الداخلية لا بمجموعة أرقام تفرض عليها ، ذلك أن الاعتماد على الخواص الداخلية ــ كيفيا ــ يقودنا إلى الكشف عن البنية الحقيقية ، أو التعرف على النظام المسيطر ، والذى يضفى على النص خصوصية تميزه عن غيره من النصوص ، بحيث يمكن القول إنه فى النهاية مجموعة علاقات تمتد إلى عدة أطراف ، قد تكون أطرافا تاريخية ، أو اجتماعية ، أو فنية ، وهذه الأمور منها ما تعلو أهميته على غيره ، ومنها ما تقل أهميته ، لكنها فى النهاية تقدم لنا تصورا حقيقيا عن أدبية النص ، وكل ذلك مشروط بألا يدخل الدارس إلى هذا النص محملا بخلفية عن هذه الأطراف ، بل يترك للعوامل الداخلية أن تقوده إليها إن احتملت ذلك .

فالدارس عليه أن يحاول ترجمة الاستعمال اللغوى ــ بكل قيوده ــ إلى خواص أسلوبية ، على أن يضع فى الاعتبار أن هذه الخواص يمكن تزييفها بإغراقنا فى ذاتية الأسلوب نفسه ، ولذا كان من الواجب عليه أن يكون موضوعيا أمام المادة اللغوية المتمثلة فى النص الأدبى ، وأن يدرك أن تعبيرات هذا النص إنما تأتى نتيجة أمور غاية فى التعقيد ، وليس ذلك لأنها مرتبطة بمبدعها فحسب ، بل إن سحر التوصيل ، والأثر المباشر الذى يقع على المتلقى من أهم العوامل الملتصقة بالتعبير ، وكل هذه أمور ليس من السهل حصرها داخل قيود رقمية صماء .

ومن الطبيعى أن يرد سؤال آخر عن حقيقة النص وانتماءاته ، وتأتى الإجابة من خلال مجموعة من الدوائر المفترضة التى يمكن أن نتحرك داخلها ومعنا النص المدروس .

أولاً ، هو يدخل ضمن الدائرة الواسعة (دائرة اللغة) . واللغة هى مادة الأدب ، وكل عمل أدبى هو مجرد انتقاء من لغة معينة ، فالأدب جزء من التاريخ العام للغة ، ويعتمد عليها اعتمادا كليا ، فطابع العصر فى قصيدة ما يجب ألا يتم تقصى أثره لدى الشاعر ، بل لدى اللغة ، فالتاريخ الحقيقى للأدب هو تاريخ التغيرات فى نوع اللغة التى كتب بها ذلك الأدب ، وإن كان هذا لا ينفى أن كثيرا من التغيرات اللغوية تتأتى نتيجة للعوامل الفكرية والثقافية .

وثانياً ، ينضوى النص تحت دائرة أخص هى دائرة الفنون كأن يكون شعرا أو نثرا ، ثم دائرة أخص وهى دائرة الأجناس كأن يكون رسالة ، أو مقالة ، أو قصة ، أو مسرحية .

وقد تكون هناك دوائر أضيق نلج منها إلى النص أيضا ، كأن يكون الأسلوب المستعمل له طبيعة علمية ، وقد يكون أسلوبا مباشرا أو غير مباشر . وكل هذه مسائل لابد من معاودة النظر فيها مرة بعد أخرى لنكشف عن هوية النص وحقيقته ، وأهمية ذلك تأتى من زاوية النظر إليه ، وترتيب انتماءاته ترتيبا منطقيا يقودنا إلى الحقيقة والجوهر .

وكل ذلك يقودنا إلى وجود مسلكين يمكن أن نقيس بهما

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حدود معرفة النص الأدبى . أولهما النظرة الخارجية ، والثانى النظرة الداخلية . فإذا نظرنا إلى النص من خارج ، استدعى ذلك بالضرورة مجموعة من المواصفات التى لابد من ملاحظتها ، إذ لابد أن نتعرف على صاحب النص ، ونتعرف على جانب كبير من شخصيته وأبعادها المختلفة ، كما لابد من مراعاة تاريخ النص نفسه بعد أن ألممنا بصاحبه ، ومدى ارتباط هذا التاريخ بالنص من حيث البنية الفكرية التى سيطرت عليه .

أى أن التحرك فى جملته سيكون وراء أمور تدور حول النص أكثر مما تدور فى أعماقه ، وكلها مسائل عنيت بها المدارس النقدية المختلفة . فقد ركزت الكلاسيكية يوما على استنباط الأصول والمبادىء التى تحقق للأدب الخلود من خلال التزامه بالقواعد التقليدية ، أى الخضوع للمبادىء الإنسانية التى اهتدت إليها بوحى الفطرة .

على حين ركزت الكلاسيكية على ذلك ، ركزت الرمانسية على الخروج من دائرة التقاليد الموروثة ، وتحطيمها لقيود الفكر الكلاسيكى ، بحيث أصبح الأدب تعبيرا عن الذات ، ومن ثم كان هناك إغراق فى تراجم الأدباء ، وفى ظروف العصر ، كما كان هناك دعوة إلى الابتعاد عن نظرية المحاكاة الأرسطية ، لأن الأدب ليس محاكاة للطبيعة ، بل هو خلق ، وأداة الخلق ليست العقل ولا الملاحظة المباشرة ، بل الخيال المبتكر والمؤلف بين العناصر المشتتة .

ثم كانت الواقعية بمثابة استكشاف للواقع وإظهار أسراره وخفاياه ، ثم تفسير كل ذلك ، فهى فلسفة خاصة فى فهم الحياة والأحياء ومحاولة تفسيرهما .

• نستطيع أن نقول إن معظم هذه النظرات النقدية قد اتجهت إلى النص من خارجه ، حتى عندما حاولت تجاوز الإطار الخارجى إلى المضمون ، ظل لها دائما إطلالة على مايتصل بالنص أكثر مما يدخل فيه .

أما النظرة الثانية فإنها تأتى من داخل النص ذاته ، ولا تجد لها مدخلا إلا صياغته ، ومن ثم تستبعد كل المسبقات التى تحكم النظرة النقدية ، والتى تقودها إلى أشياء تكون مفترضة منذ البداية ، فهى لاتهتم إلا بالكشف عن نظام النص ، وقد تعتمد فى ذلك على الإحصاء ، بل قد تغرق فيه ، لكنها عندما تصنع ذلك يجب أن تعمل على إحالة الأرقام من كونها شيئا كميا إلى شىء كيفى ، فعندما نعرض لشاعر كامرىء القيس ونلحظ فى ديوانه بعض النسب العددية ، مثل احتلال أبيات المرأة لنحو ١٧ ٪ من أبيات الديوان ، واحتلال الفرس لنحو ١٥ ٪ ، فإن الواجب أن تقودنا هذه الإحصاءات إلى طبائع كيفية ، بحيث لا تقتصر على مجرد كونها أرقاما صماء فحسب ، إذ أن مثل هذه الإحصاءات تساعد بلا شك على تحديد شرط المعنى عند الشاعر ، وكيف يخضع لاعتبارات تتصل بالشاعر من ناحية ، وتتصل بطبيعة الموضوع الذى يعرض له من ناحية أخرى .

وكيفية هذه الأرقام تأتى من أنها تكشف عن موقف الشاعر من العالم الكائن حوله ، وانعكاسه فى شكل خطوط دلالية تتصل بالواقع أحياناً ، وبالخيال أحيانا أخرى ، أى أن المستخلصات الكمية النابعة من صياغة النص تئول إلى الارتباط بأمرين :

أحدهما يعود إلى ذهن المبدع عامة ، ونقصد بذلك الحركة الداخلية للمعنى .

والآخر يرجع إلى الواقع ومطابقته بحدود الصياغة ، مع الإلمام فى كل ذلك بعملية التعليق التى تنشىء الروابط الحقيقية بين المفردات ، وتصل بين دلالاتها ، وتحقق فى النهاية الإطار الدلالى الموسع لها .

ويلاحظ عبد القاهرالجرجانى الفارق الدقيق بين الناحية الكمية والناحية الكيفية عندما يجعل المزية والفضيلة فى التركيب ، إذ إن الألفاظ لاتفيد حتى تأتى على نحو خاص من التأليف ، ووجه معين من الترتيب ، فلو أننا عمدنا إلى بيت شعر ، أو فصل نثر وعمدنا إلى الإحصاء فعددنا كلماته عدا كيف جاء واتفق ، وأبطلنا نظامه الذى عليه بنى ، وفيه أفرغ المعنى وأجرى ، وغيرنا خواصه الكيفية إلى طبيعية عددية فحسب ، كأن نقول فى (قفانبك من ذكرى حبيب ومنزل) (ومنزل قفا ذكرى من نبك حبيب) لأخرجناه من كمال البيان إلى المحال ، وسقطت نسبته من صاحبه ، وقطعت الرحم بينه وبين منشئه ، بل أصبح من المحال أن يكون له إضافة إلى قائل ، ونسب يختص بمتكلم ، وفى ثبوت هذا الأصل مانعلم به أن المعنى الذى له كانت هذه الكلم بيت شعر ، أو فصل خطاب ، هو صورتها الكيفية من حيث الترتيب على طريقة معلومة ، والحصول على صورة من التأليف مخصوصة[٢] .

ولاشك أن النظرة المزدوجة بين الداخل والخارج يمكن أن يكون لها تأثير بالغ فى حركة النقد وفى مساراته المختلفة نظريا وتطبيقيا ، وبخاصة أن لها جذورا فى تفكيرنا اللغوى القديم ، ففى الوقت الذى كانت فيه النظرة إلى اللغة نظرة داخلية ظهرت مدرسة الكوفة بزعامة الكسائى لتجعل أساس فلسفتها الاستعمال والسابقة ، فالأداء اللغوى الواقعى هو الصورة التى يجب أن تحتذى ، ولامعنى لرفض استعمال ورد عن العرب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والحكم بشذوذه ، فمعيار الصواب والخطأ هو الرجوع إلى ما قيل ، لا إلى ما كان يجب أن يقال .

وعندما سيطرت النظرة الخارجية إلى اللغة ظهرت مدرسة البصرة بزعامة سيبويه لتعطى للعقل المكانة الأولى فى الحكم على مسائل اللغة وحصرها داخل حدود (الكلام العربى الأصيل) ، وكل ما خرج عن هذه الحدود حكم عليه بالشذوذ ، وقد أدى ذلك إلى رفض كثير من أشعار جرير والفرزدق وغيرهما من الشعراء .

وبالمثل أيضا تكون نظرتنا إلى النص الأدبى ، فإذا بدأنا حركتنا نحوه من الخارج ، كان ذلك وسيلة لإحكام السيطرة عليه بقوانين العقل ، وتحكيم المنطق ، وكأنها محاكمة وتحكم فى آن واحد .

أما إذا دارت الحركة من داخل النص ، فإنها تساعد فى الكشف الحقيقى عن الاستعمال اللغوى بأبعاده الدلالية ، دون أن يكون هناك مجال للمحاكمة أو التحكم ، ولا مانع والأمر كذلك أن نخرج من النص مرة أخرى ببعض الارتباطات التى تشده أحيانا إلى ما هو خارجه ، كأن نصله ببعض الجوانب التاريخية ، أو الاجتماعية ، على شرط ألا يكون ذلك فرضا عليه وقيدا له .

ولنأخذ فى الاعتبار دائما أننا إذا كنا فى النظرة الداخلية نعطى اهتمامنا البالغ للوضع التعبيرى الذى ليست له أية علاقة بالانطباع ، فإن الواجب أن نلاحظ أيضا وجود تعبيرات تتصل بالانطباع الشخصى الذى لا يمكن ضبطه تحت المقاييس الموضوعية ، وخاصة ما يتصل منها بالإحصاءات الصارمة الجافة ، ذلك على الرغم من أن حجة أصحاب الإحصاءات تقوم على أن دقة ظهور سمة لغوية فى تعبير أديب معين ، لا تكفى فى إدراكه النظرة العابرة ، أو الحاسة الذوقية ، بل لابد من الارتكاز على علم الإحصاء الذى يصل بالناقد إلى الدقة العلمية المطلوبة . وهذا أمر إن صح ــ على إطلاقه ــ يوقعنا فى خطورة الإغراق الكمى ، وتغليف الأدب بلغة غريبة عنه ، واغفال الجانب الكيفى ، وكأننا لا نهتم إلا بما يقال ، لا بكيفية ما يقال .

وليس معنى هذا أننا ندعو إلى الابتعاد تماما عن الدراسة الإحصائية فى مجال الأدب ، ولكن ما نقصد إليه أن يكون الاعتماد عليها محكوما بالحاجة التى تنبع من طبيعة النص ذاته ، أو من طبيعة أديب معين ، فقد يكون اطراد ظاهرة تعبيرية وتكرارها بشكل ملحوظ ، ذا دلالة خطيرة وهامة فى النص أو عند الأديب ، على أن يؤخذ فى الاعتبار أن تكون هذه الإحصاءات متجاورة مع ما يتضح فى العمل المدروس من خصائص أو ملاحظات لا يمكن ضبطها تحت أى إحصاء .

القاهرة : محمد عبد المطلب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(١) الأسلوب ــ د. سعد مصلوح ــ دار البحوث العلمية : ١٨ ، ١٩

(٢) أسرار البلاغة ــ عبد القاهر الجرجانى ــ دار المعرفة بلبنان سنة ١٩٧٨ ٢ ، ٣

نحو واقعيّة أسطوريّة في الرواية المصرية المعاصرة

قراءة في روايات: قالت ضحى، النزول إلى البحر، الصياد واليمامة

دراسة

سيد البحراوى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى اللحظات الفاصلة بين عامى ٨٥ و ١٩٨٦ تصدر فى القاهرة ثلاثة أعمال روائية كبيرة تكرس التوجهات الجديدة التى سبق أن لاحظنا بعضها فى دراسات سابقة . عن دار المستقبل صدرت روايتا جميل عطية إبراهيم « النزول إلى البحر وإبراهيم عبد المجيد « الصياد واليمام » . وعن دار الهلال صدرت رواية بهاء طاهر « قالت ضحى » .

ولست أريد هنا التفصيل بما قصدت من التوجهات الجديدة فى الرواية المصرية المعاصرة ، لأن ذلك يستحق دراسة خاصة ستنشر قريباً ، وهمى هنا مركز على قراءة الروايات ذاتها التى تتميز كل منها بعالم خاص وثرى متميز ، ولكنى أشير فقط إلى أنها رغم هذا التمايز والخصوصية ، تلتقى فى أنها تتجاوز الرؤية الحضارية التى قمعت دواخل كتاب الستينات ، وكبتتهم فى نطاق « تيمات » محددة ومحدودة ، أبعدتهم — فيما أرى — عن خصوبة وثراء الواقع الذى يعيشون فيه ويعرفونه جيداً ، هذا الثراء والخصوبة هما ما أسميهما هنا بالواقعية الأسطورية ، وبالطبع فأنا معتمد هنا على رواية أمريكا اللاتينية التى استطاعت أن تغوص فى واقعها غوصاً يصل إلى حد المكنونات — التى لم تستطع الرواية من قبل الوصول إليها .

فى الروايات الثلاث التى أقرؤها هنا ، وفى غيرها من الروايات التى صدرت فى السنوات القليلة الماضية ، نجد هذا السعى واضحاً وقوياً . سعى يتجاوز كل التصنيفات السابقة ، سواء ما اتفق على تسميته بالواقعية فى بعض رواياتنا المصرية أو بما وراء الواقعية أو بما يسمى بالحساسية الجديدة . هنا فيما أرى واقعية أعمق بكثير من كل هذه التصنيفات ، واقعية تدرك أن الإنسان/ذلك الأسطورة ، له قوانين لم نصل إليها بعد ، وليس سوى الفن يستطيع الوصول إليها . وهذا ما تسعى إليه هذه الأعمال الثلاثة ؛ من أجل وعى جميل به ، ومن أجل تجاوز لكل ما يعوق طاقاته وممكناته .

١ - بهاء طاهر : قالت ضحى

صمت بهاء طاهر طويلاً قبل أن يأتينا بأول مجموعة قصصية « الخطوبة » فكانت معلماً على اتجاه فى القصة المصرية القصيرة . ثم صمت عقداً آخر قبل أن يفاجئنا بقفزات واسعة كما وكيفا فى السنوات الثلاث الأخيرة . فى هذه السنوات صدرت للكاتب مجموعتان قصصيتان : (بالأمس حلمت بك ، أنا الملك جئت ، وروايتان(شرق النخيل ثم قالت ضحى) .

ولقد سبق أن أشرت إلى بعض الملامح التى تشترك فيها أعمال بهاء الأخيرة مع مجموعته الأولى ، وتلك الملامح التى تختلف وخاصة صفاء الرؤية وإشراقها وكان فى ذهنى آنذاك بالأمس حلمت بك وقصة أنا الملك جئت ، وكنت أكتب عن « شرق النخيل » . واليوم أريد أن أتوقف عند روايته الجديدة

« قالت ضحى » التى تعلن بوضوح أستواء كاتب روائى كبير ، بعد أن أعلنت مجموعاته ، بل قصته « بالأمس حلمت بك » استواءه كاتباً كبيراً للقصة القصيرة .

فى « قالت ضحى » يبقى كثير من خصائص فن بهاء طاهر : مازال يكتب بضمير المتكلم ، وما زال يعالج قضية عامة مع القضية الخاصَّة . ما زال يستخدم الأسلوب البسيط المحايد الذى يخفى كثيرا من الغنائية ويغلفها . مازال حضور الفولكلور قوياً وواضحاً ، وإن اتجه منذ « أنا الملك جئت » نحو بعد فرعونى من نوع ما . مازال الصراع محور عمله ، عليه ينبنى وبه يتوتر ويوتر القارىء ويمتعه ويزيده وعياً . ما تزال كل هذه الخصائص واضحة وقوية ، ولكن الجديد فى هذه الرواية هو : كيفٌ . هو درجة التضافر والتعاضد والسبك فى بناء الرواية وفى لغتها . فى هذه الرواية لم نعد أمام محورين متوازيين أو متداخلين أحياناً كما كنا فى « شرق النخيل » نحن هنا مع تجربة واحدة ذات أبعاد متعددة ، فى اتجاهات مختلفة . وليس ما يحقق هذا التعدد والاختلاف والوحدة ، هو وحدة الراوى فحسب ، وإنما الواضح أن هناك أموراً كثيرة قد حسمت فى داخل الكاتب ، سواء على المستوى الفكرى أو الجمالى والتقنى .

تقوم الرواية على علاقة ثلاثية الأطراف : الراوى/ضحى/سيد . ولا يجوز القول ــ فى هذه الرواية ــ أن هناك علاقتين : الراوى/ضحى ، والراوى/سيد . فالمسألة أكثر تعقيداً ، لأن ثمة علاقة بين ضحى وسيد ، هى التى تقود إلى أحد أبعاد التجربة ، أى البعد السياسى ، وهو بعد أساسى فى العمل منذ بدايته ؛ بل يكاد أن يكون هو البعد الحاسم فى تقرير مصير البعد الأول : البعد الخاص بين الراوى وضحى ، وإن لم تكن المسألة بهذه البساطة ، لأن لها أبعاداً تراثية وطبقية أكثر غوراً .

تبدأ هذه العلاقة منذ بداية الفصل الأول وتنتهى بنهاية الفصل الأخير . صحيح أننا نبدأ بضحى وننتهى بها ، ولكن سيد لا يتأخر كثيراً ، فهو يلحق بها ويأتى (وينصرف) قبلها بقليل فى نهاية الرواية . أرضية العلاقة هى العمل سواء كان فى القاهرة أو فى روما . وزمنها فى أول الستينات (فى اليوم الذى تلا التأميم) وحتى منتصفها تقريباً . وثمة أثر قوى للمكان والزمان فى هذه العلاقة . فالأحداث الخارجية التى ارتبطت بزمان معين ومكان معين ، ونقصد بالتحديد ذهاب سيد إلى حرب اليمن ، وذهاب الراوى وضحى إلى روما ، قد تركت آثارا قوية على مسار العلاقة ، وعلى حركة الشخصيات الداخلية والخارجية أيضاً . بإيجاز شديد يبدو أثر سفر (سيد) منادى سيارات البورصة الذى انتقل إلى العمل بنفس وزارة الراوى بعد إغلاقها ، إلى اليمن قطعا (ثرياً) لتطور علاقة الراوى بسيد ، أو بمعنى أدق لتطور مسيرة سيد النضالية التى كانت قد بدأت مع بداية عمله بالوزارة . ويبدو هذا القطع مقصوداً ــ من قبل الكاتب ليعطى الراوى (الذى كان يعمل بالسياسة قبل أن تقمعه الثورة وتجعله يشعر بأنه ليس كبيراً بما يكفى لممارسة السياسة . فكيف) ــ الفرصة لكى يواصل هذا الطريق البعيد عن السياسة عبر علاقة حب تتفتح وتنضج مع ضحى فى روما ، وإن كانت ممهداتها قوية فى القاهرة قبل السفر . (ضحى فتاة من الأرستقراطية المصرية تعمل مع الراوى فى مكتب واحد ولكنها تختلف عنه جذرياً . فهى رجعية ، متزوجة من رجل من مشاهير ما قبل الثورة ويستمر شهيراً بعدها ، وهى مثله تكتشف كثيراً من وجوهها الداخلية العميقة والدفينة أثناء رحلة روما : حبها للزهور ــ رقتها ــ تقمصها لشخصية إيزيس ، تقلباتها و (ربما علاقتها الخفية بالـ CIA) وهى كلها وجوه ورموز طبقية واضحة) .

يعود الراوى من روما مكسوراً حزينا لفقده ضحى ، وينصرف لزواج أخته (التى سافر من أجل الحصول على المال الكافى لزواجها) ، ثم إلى القهوة والطاولة والمومسات . بينما يعود سيد من حرب اليمن وقد بترت ساقه ، ولكن هذا لا يمنعه من مواصلة طريقه فى النضال النقابى ، وهو طريق يتعقد حتى يصل إلى الذروة الكاشفة ، حين يدخل فى صراع مع وكيل الوزارة المرتشى والذى انتقلت ضحى لتعمل معه وتساعده . هنا يفتر بعد العلاقة الخاص لينمو ويتضح بعدها العام : ضحى سلطان بك واللجنة النقابية والاتحاد الاشتراكى من جهة وسيد من جهة أخرى . ورويداً رويداً يبدأ الراوى فى الانضمام إلى سيد كما نرى فى الفقرة قبل الأخيرة فى الرواية . ومن الواضح أن سيد والراوى ظلا فى موقف الضعف رغم أحقيتهما فى الصراع ، ورغم بعض الملامح التى تشير ــ فى النهاية ــ إلى إمكانية انتصارهما . وعلى هذا النحو يعود الراوى تدريجياً إلى ممارسة الحياة بجانب الحق بعد أن تأكد أن موقفه من الاعتزال كان صحيحاً بالمقارنة مع موقف وجهه الآخر ورفيقه « حاتم » الذى يئس بعد أن انغمس مع سلطان بك وضحى فى لعبتهما .

وعلى هذا النحو لا تأتى نهاية الرواية مفتعلة ومستدعاة كما يرى ادوار الخراط فى مقدمته للرواية (وإن كانت الجملة الأخيرة زائدة حقا) ، وإنما هى معتمدة اعتماداً كاملاً على طبيعة الراوى وعلى طبيعة تطور الأحداث فى الرواية . بل إنها تؤكد ما قالته الرواية من قبل فى نفى الطيبة الأوزيرية عن ضحى ، وعلى لسانها . صحيح أنها تؤكد إمكانية كون هذه الطيبة المقهورة ــ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فيها ، ويساعدها على هذا التأكيد استمرار حب الراوى/ الكاتب لها وأمله فيها ، وهذا فى ذاته ينفى عن الكاتب تهمة الأحادية والتنميط .

إن بهاء طاهر فى هذه الرواية لا يمكن أن يتهم بالأحادية ، فطبقات البشر وعمق تناقضاتهم ، وخاصة بالنسبة للراوى ، هى الهم الأساسى للكاتب ، تلك الرغبة فى الغوص إلى ذلك الكامن والمكنون . إن ميول الراوى الاشتراكية ، وأصوله الطبقية ، تتناقضان مع مجموعة من العوامل الداخلة فى تكوينه . من هذه العوامل ضعفه الشخصى الذى يجعله يكاد يفضح زملاءه فى المظاهرة ، وتبنيه الداخلى وتشوفه للنمط الجمالى الذى تمثله ضحى بكل تفصيلاته ، سواء الخاصة بالمرأة أو بالطبيعة أو بالثقافة . هذا التناقض ليس من السهل حسمه وهو لم يحسم فى الرواية ، وإن كانت هناك خطوات يسعى بها الراوى ، أو يقاد بها لكى يتجاوزه قليلاً ، ومن هنا قلنا إن الجملة الأخيرة ، رغم دلالتها على التفاؤ ل القادم من الخارج ، وليس من الداخل ، كان مبالغاً فيها ولا ضرورة لها .
تقول الجملة الأخيرة : « وفى السماء الزرقاء سحب صغيرة شفافة ومتجاورة كطيور بيضاء بعيدة . وبرز جزء صغير من قرص الشمس » .

تبقى فى هذه الرواية قضيتان هامتان ، سبق أن أشرت إليهما ، ولكنهما تستحقان وقفة خاصة لما لهما من أهمية فى بناء الرواية وفى تطور فن بهاء بصفة عامة . القضية الأولى هى قضية الرمز ، أى مشابهة ضحى بإيزيس التى تظهر فجأة وبدون مقدمات وتوتر البنية ، حينما كان الراوى وضحى فى روما ، أى فى لحظة تحقق العشق . وهو ترميز يرى البعض أنه غير مفيد فى بناء الرواية ، وغير مفهوم ، وفى المقابل ، أرى له أهمية قصوى فى الرواية ، وإن لم يكن قد أخذ حقه كاملا فى مساحتها . ولتوضيح ذلك لابد من مراجعة بداية هذا الترميز ونهايته فى الرواية .

يظهر تقمص ضحى لايزيس فى منتصف الرواية تماماً ، سواء من حيث الصفحات أو من حيث تقسيم الفصول ، وإن كان هناك تمهيد لذلك فى الفصلين السابقين . ولو أننا تابعنا حركة الرواية بعد ذلك لأدركنا أن هذا الموقع (الفصل التاسع) كان آخر موقع لعلاقة الحب بين الراوى وضحى ، وإن كانت نهاية الفصل الحادى عشر هى التى تعلن ذلك بوضوح ، وفى سياق يمكن تفسيره على نحو مباشر . ذلك أنه من المحتمل جداً أن يكون انتهاء العلاقة ناتجاً عن فشل (بأولا) فى تجنيد الراوى للمخابرات المركزية الأمريكية . ويعتمد مثل هذا التفسير على أن ضحى قد كانت على علاقة طيبة ببأولا وأنها هى التى قبلت دعوة العشاء معها ومع الراوى ، ثم تمارضت وأكرهته على الذهاب وحده . .

لو صح هذا التفسير فإن ضحى تمثل شيئين فى نفس الوقت :

إيزيس وعميل المخابرات الأمريكية . وهذا التمثيل له من بداية الرواية ومن نهايتها مصداقية قوية . فضحى الارستقراطية القديمة ما تزال تكره الثورة ، وتحب كل الآثار الفرعونية ، وعناصر المثل الجمالى الأعلى للأرستقراطية التى لا تزال تحياه، وهذا أمر واضح ، وهى على علاقة ــ مع زوجها ــ بكثير من ذوى الجاه والسلطان ، وبعد عودتها إلى روما تنضم إلى العناصر المخربة للتجربة الناصرية (إن صح هذا التفسير) .

إذا وافقنا على هذا التفسير ، واقتنعنا بالتمثيل المزدوج الذى تقوم به ضحى ، يصبح من حقنا أن نهلل للكاتب كثيراً لقدرته على أن يحطم ذلك النمط التقليدى القديم من الترميز : ضحى ايزيس مصر . ضحى هنا قد تحاول تقمص إيزيس ، ولكنها ليست مصر ، وإنما هى بنت طبقتها تماماً ، وحتى تقمصها لإيزيس هو تقمص مبرر جيداً طبقياً ، بحكم ظروف توترها النفسى الذى سببته لها حياتها الأسرية قبل الزواج وبعده . ولو مددنا هذا التفسير إلى منتهاه لقلنا إن بهاء طاهر يربط بين الترميز الأحادى وبين هذه الرؤية الطبقية ، أى أن الكتاب الذين يقدمون مثل هذا الترميز ، يتبنون ذات الرؤية الطبقية التى تمثلها ضحى . هنا اتهام واضح لمثل هذه التقنية الفنية التى يسعى بهاء إلى تحطيمها ، والانتقال إلى تقنية أكثر تعقيداً وتركيباً وفنية . وهذا ــ فى تقديرى ــ انجاز هام ينبغى وضعه فى الاعتبار .

القضية الثانية الهامة فى هذه الرواية هى قدرة بهاء طاهر على امتلاك الأسلوب البسيط الشائق الجذاب الذى يحقق لما نسميه بالرواية الجديدة ، نقلة جديدة على مستوى الجمهور وربما يكون ذا دلالة حرصه على نشرها فى روايات الهلال المنتشرة . فبدون أى تضحية بأى قيمة من قيمه فنياً أو فكرياً استطاع أن ينسج الرؤية فى بنية شديدة التماسك والتضافر والسلاسة ، وهى كلها خصائص لا تجور بأى حال على إمكانيات التراكب والتعقد الدلالى فيها . وتقديرى أن هذه النقلة تشير إلى نقلات أخرى كثيرة وراءها ، منها هذا التوجه الجديد للكاتب ، ولجيله إلى الجمهور ، ليس فقط كقراء ، وإنما أساساً كتجربة للرواية . وهو توجه سبق أن لاحظناه فى شرق النخيل وفى أنا الملك جئت ، وفى أعمال الكتاب الآخرين من جيل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الستينات . توجه يسعى إلى اكتشاف ، أسطورة الواقع المصرى من أجل تجاوزها .

٢ - جميل عطية إبراهيم و « النزول إلى البحر »

فى « النزول إلى البحر » ينتقل جميل عطية ابراهيم نقلة جديدة وهامة بعد « أصيلا » و « البحر ليس بملآن » . هو هنا يقدم عالماً ثرياً فى بناء ثرى . بناء خاص ، جديد وفريد ، رغم استفادته من مختلف أنماط بناء الرؤية الحديثة والمعاصرة .

فى هذه الرواية ينجح الكاتب فى تحقيق مجموعة من المعادلات الصعبة . فهو يقدم فى عدد محدود من الصفحات عدداً كبيراً من الشخصيات (نحو خمس وعشرين شخصية) تنتمى إلى عوالم متعددة وتكاد تكون متناقضة أحياناً ، رغم انطلاقها جميعاً من مكان واحد وزمان واحد ، هو منطقة المقابر بالقاهرة التى تحولت إلى منطقة سكنية كثيفة ، وهو ينجح فى تقديم هذه الشخصيات بكل كثافتها وثرائها فى الحدود اللغوية الضيقة والمكثفة . ويحقق ذلك عبر التخلى عن أسلوب السرد التقليدى ، والاعتماد على أسلوب أجاده عبر أعماله السابقة هو أسلوب التقطيع والتداخل ، الذى يعطى كثافة لا يعطيها السرد العادى ، كثافة متعددة المستويات دلالياً . وفى نفس الوقت لا يسقط فى التشتت الذى يمكن أن يؤدى إليه هذا العدد من الشخصيات وهو يفعل ذلك عبر التركيز على بعض المحاور الأساسية التى تشير إليها مجموعة من الشخصيات الأساسية ، رغم أن مفهوم البطل ليس موجوداً بالمعنى التقليدى .

نستطيع أن نلتقط مجموعة من الشخصيات المحورية التى تستقطب عدداً آخر من الشخصيات التى يأخذ كل منها - بدوره - الخيط ليستقطب عدداً آخر من الشخصيات . وتلتقى هذه الخيوط فى مواقع مختلفة (تشمل جانبى القاهرة) وأزمنة مختلفة تمتد منذ أوائل الخمسينات وحتى نهايات السبعينات لترسم أبعاد البشر ، وأبعاد الصراعات الاجتماعية العميقة التى عاشها المجتمع المصرى فى تلك الفترة . من هذه المحاور نستطيع أن نلتقط ثلاثة محاور أساسية وهى :

١ - محور سيد ، الذى نراه - أول ما نراه فى بداية الرواية وقد قطعت ساقه إثر حادث قطار ليبقى فى المستشفى وحوله كل أهل منطقة المقابر ، رغم أنه لا يعيش معهم الآن ، وإنما فى شقة مستقلة فى منطقة أخرى فى القاهرة . وعبر تداعيات الحلم والمرض نعرف أن سيد (بيه) كان طالباً اهتم بالعمل السياسى من خلال الاتحاد الاشتراكى ، وأدى للسلطة الناصرية خدمات جليلة ، وأنه فى حالة لا يفهم فيها ما يحدث فى مصر الآن : لماذا جاء الانفتاح ولماذا جاء الصهاينة . . الخ .

ومع سيد - فى المستشفى - تبقى لواحظ بجوار سريره وقد تركت عملها وتفرغت له وخلال حوارها مع سيد (أو مع صفية) أو تداعياتها الخاصة نكتشف تاريخاً طويلاً وثرياً من الصراع مع هذه الحياة ، منذ أن كانت طالبة رياضية باهرة ، ونشيطة فى العمل السياسى السرى ثم سجينة ، ونكتشف علاقتها بسيد التى ازدهرت قبل السجن وانقطعت بعده تماماً رغم زيارات سيد المتعددة وغير المفهومة لها فى مقر عملها فى البنك .

وثمة شخصية تبدو عابرة فى الحديث بين سيد ولواحظ هى شخصية غبريال ذلك المناضل الشيوعى الذى مات فى السجن دون أن يعترف على زملائه ، وخاصة الدكتور صادق (أخو لواحظ) الذى تحول إلى انفتاحى عظيم ومدافع عن الانفتاح فى عهد السادات . ورغم صغر حجم شخصية غبريال فى الرواية (حيث لا تحتل سوى عدد محدود من السطور ، فإنها تحتل أهمية كبرى حيث تمثل ضميراً يقظاً يؤرق جميع الشخوص الذين يعرفونه ، والذين يقتربون من خيانته بطريقة أو بأخرى .

ومن خلال وجود سيد فى المستشفى نتعرف على شخصية صفية ، تلك التى كانت تشد اهتمام سيد فى فترة سابقة ، ثم تزوجت الدكتور صابر ، بعد علاقة طويلة وانقطاع وهى نموذج لبنت المنطقة التى كونت لنفسها عالماً خاصاً عبر المشغل الذى أقامته ، وهى بذلك شاهد هام على ما يجرى لوجودها الدائم فى المنطقة .

وحول سرير سيد نتعرف على علاقة ثلاثية (أو رباعية) هامة ودالة : أبو سيد وأمه وزوجة الأب (سنية) وأخوه الصغير من تلك الزوجة الجديدة الشابة التى تزوجها الأب وهو عجوز ، وكان سيد يود أن يمنعه من ذلك حتى ولو بعملية جراحية (المشهد الافتتاحى فى الرواية) . وتبدو هذه العلاقة ، التى ترد أكثر من مرة فى الرواية أكثر أهمية من حجمها إذ أنها يمكن أن ترمز إلى موقف سيد من الحياة وتجددها بعد انتهاء دوره الناصرى - الأجهزة . كما يشير الدكتور صابر : « ان دولة الاتحاد الاشتراكى والمخابرات قد زالت وأن هذه الجراحة جريمة لا تغتفر ولا يقدم عليها ابن إلا إذا لوثته الأجهزة » . وإن كان ذلك لا يتسق مع نهاية الرواية

٢ - أما الدكتور صابر ، فهو شخصية أخرى تبدأ بها الرواية أى أنها تمثل محوراً آخر ، ربما أكثر أهمية من محور شخصية سيد . فهو طبيب ناجح ابن ذوات منطقة المقابر (أهله يمثلون

الرءوس الكبيرة فى عالم دفن الموتى والفراشة) . وقد بدأ حياته العملية فى غرب النيل ، ولكنه قرر أن يتركها وينتقل ليعيش كلية فى عالم المقابر ، يعرف كل كبائره وصغائره بشراً وأماكن وأحداث ، ويعتقد أنه قد نزل إلى البحر ، وربما ينزله مرتين (وهذه حماقته الوحيدة فى نظر سيد) ، يخدم كل البشر فى المستشفى وفى العيادة . كان على علاقة بصفية ثم تركها ليتزوج من أستاذة فلسفة ثم طلقها وعاد ليتزوج من صفية ويقضى بقية حياته معها فى المقابر .

لا نستطيع أن نعرف فى شخصية صابر شخصاً سياسياً بالمعنى المباشر ، ولكنه يمارس بالفعل نمطاً محدداً من الممارسة السياسية (التى تبدو مستقلة عن السياسة) أى خدمة البشر الفقراء فحسب خدمة لذاتها ــ دون تطور سياسى محدد أو واضح . ولذلك فقد كان من الطبيعى أن ينتهى هذا النمط دون استمرارية (سوى ما تبقى فى ضمائر البشر المخدومين) .

إذ أن الدكتور صابر يموت فجأة (وان كان الكاتب يمهد لذلك فى وسط الرواية حين تشير صفية وسيد إلى أنه سيموت كما مات إخوته من قبل فى الخمسين) . ويخلف عيادته فارغة لتغلق بعد أسبوع من موته .

على هامش الدكتور صابر وعلى نقيضه يبدو الدكتور عزمى زميله فى المستشفى ، ابن الذوات المضطرب شبه المختل ، الذى يلجأ إلى صابر لاستشارته فى مشاكله ، فيحلها بطريقة عملية تبدو غير مقصودة ــ إذ يقوده إلى النزول إلى البحر بتوليد إحدى نساء المقابر . وخلال ذلك يتعرف على جلفدان هانم (أرستقراطية كما هو واضح من اسمها) فيتزوجها . وحين يموت الدكتور صابر يحاول أن يؤدى بعض جميله بالبقاء فى العيادة ، لكنه لا يتحمل سوى أسبوع واحد ويقرر الانتقال إلى عيادة فخمة فى الاسكندرية .

٣ - وعلى هامش هذين المحورين الرئيسين ، وفى تداخل معهما ، تظهر مجموعة من الشخصيات ، التى تعيش حياة متميزة فى داخل حياة القبور ، وتكاد هذه المجموعة أن تكون أكثر الشخوص تمثيلاً حقيقياً لسكان المقابر فى القاهرة . فكما أن المدينة السكنية (التى كانت قبوراً) تعيش على هامش مدينة القاهرة ، فإن سكانها يعيشون على هامش سكان القاهرة ، أو حتى على هامش بعض سكان القبور أنفسهم (مثل الدكتور صابر مثلاً) . من هذه الشخصيات نجد فى الرواية الخواجه جرجس (مسئول الأرشيف فى المستشفى) أو شطارة الذى يتاجر فى كل شىء من أجل المال ، وأم اسماعيل المعددة وزاهية والحاج اسماعيل وزوجته . يعيش كل منهم على تجارة من نوع ما ، محدودة القيمة والأهمية ، ولكنها يمكن أن ترتفع قيمتها وتصبح هى الأهم والأعلى قيمة مع عصر الانفتاح ؛ فأرشيف جرجس إذا نظر اليه باعتباره وثائق تاريخ الطب يصبح مصدر غنى فاحش . وشطارة إذا أدرك مواهبه فى السمسرة ، يمكن أن يتحول إلى تاجر عملة كبير ، وأم اسماعيل إذا أدركت أهمية جسدها وصوتها تحولت إلى نجمة تلفزيونية هامة . . وهكذا . . الخ .

ورغم أن الكاتب يعطى هذه الشخصيات الفرصة والمساحة الكافية للحلم ، إلا أنه لا يعطيها إمكانية تحقيق هذا الحلم ، فهو يدرك أن مثل هذا العالم الهامشى لا يمكن أن يكون هو العالم الأساسى ، ولا يمكن للطفيليين أن يكونوا هم السادة والحكام . غير أننا نشعر أن الكاتب لا يقدم لنا ذلك عبر تطور الشخوص أنفسهم ، وإنما يفرض عليهم نوعاً من الموت أو العجز الحتمى الفنتازى . فالخواجة جرجس يجن بزينب (الممرضة فى المستشفى) وحين تتزوج من سيد يهجر المستشفى وقد شله المرض حتى الموت .

وشطاره يصاب بسرطان المثانة وينتهى بالموت . وزوجة الحاج إسماعيل تصاب هى الأخرى فجأة بالسرطان . ويحاول الكاتب فى الحالتين الأوليين أن يقدم مبرراً ميتافيزيقياً (هو الأخر) فحسب منطق الخواجه جرجس ، فإن (زينب) هى السيدة العذراء ، ومن يحاول الاقتراب منها بغرض ، فلابد أن يصاب إصابة معجزة ، انتقاماً إلهياً . وكان يتوقع أن يصاب سيد بمرض قاتل حين تزوج منها ، ولكن سيد لا يموت وهو الذى يموت .

وفى هذا المحور الأخير يستطيع الكاتب ــ إذن ــ أن يصل إلى عمق الحياة فى عالم القبور أكثر مما فى المحورين السابقين . فهنا يقدم الكاتب الحياة اليومية لهؤلاء البشر ، معاناتهم اليومية وأحلامهم ومصيرهم أيضاً ، بينما كان مشغولاً فى العالمين السابقين بهموم هؤلاء المثقفين أو السياسيين بشكل أو بآخر . غير أن المهم هو أن التداخل بين الشخوص فى الرواية كلها لا يمكن إنكاره ، بل لم يكن يجوز لنا أن نفصل على النحو السابق ، لولا رغبتنا فى الكشف عن عالم الرواية وخطة الكاتب فى تقديمها . يتم هذا التداخل عبر منطق التقاطعات الذى يجيده الكاتب جيداً ، تقاطعات بين الشخوص ، فى الزمان وفى المكان ، وفى طريقة القص : السرد ، الحوار ، التداعى . . . الخ . وهو منطق بقدر ما يجهد القارىء ، يقدم ثراء دلالياً قوياً ، لا يستطيع أن يقدمه منطق الرواية العربية التقليدية (المحفوظية) .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن هـذا المنطق فى البنـاء يقدم لنـا طوال الـوقت لحظات مشحونة بالدراما والصُراع ، الذى يبدو شديد الهدوء ، ولكن هذه اللحظات لا تتطور وتنمو ــ بـذاتها ــ لتصنـع العقدة أو الحبكة ثم الحل . بل إن هذه اللحظات الصراعية تبقى حالات على امتداد خطوط أفقية متداخلة ، صانعة ــ فى النهاية ــ عالماً فسيفسائياً مليئاً بالنتوء التى تقلقك . هى لا تضعك فى تناغم وانسجام ، مثلما هو الحال فى الشكل التقليدى من الرواية ، لأنها ترى العالم ذاته غير منسجم ولا متناغم ، وترى أنه ليس من الخير (بالمفاهيم الفنية والأخـلاقية) أن تـزيف هذا العـالم وتكتشف فيه انسجاماً غير موجود .

ورغم كل ذلك ، فإن القارىء يستطيع أن يستشف خطة ــ يجردها لنفسه من تراكم الأحداث الصغيرة فى الـروايـة . فالرواية تقدم مجموعات من البشر يعيشون ، كل منهم بطريقته الخاصة فى الحياة ، وإن كانوا محكومين ــ بالطبع ــ بمنطق الحياة التى يعيشون فيها ، عالم المقابر . والمُهم فى ذلك هو الصراع المختفى بين أكثر من منطق فى الرواية . فهناك منطق الدكتور صابر الـذى يبدو أنـه له الانتصـار الحقيقى ، فهو نـاجح فى علاقاته الإنسانية ، يحقق ذاته ، ويفيد الناس بالفعل (معظم المواليد فى المنطقة اسمهم صابر) ، دون أن يعطى اهتماماً ، خاصاً لتأمل ما يفعله أو يضعه فى سياق هو يعمل فقط حتى دون أن يهتم بتكـريس هذا النمط لكى يستمـر بعد أن يـموت هو شخصياً . وهو يموت فجأة مثل النمط الآخر من الحياة : نمط الهامشيين ، كلاهما محكوم عليه بالموت وعدم الاستمرار . فى مقابل ذلك هناك ثلاثة أنماط من الشخصيات يثبتون وجهة نظر سياسية واضحة : هناك سيد الناصـرى القديم الـذى لم يعد يفهم ما يدور فى المجتمع ، ومع ذلك فهو يعيش ويتزوج تلك الفتاة الخلابة التى تمثل شيئاً جديداً وليس لها عـلاقة بمـاضيه « زينب » . وهناك لواحظ الشيوعية القديمة التى انتهت كـل حياتها تقريباً (البنـك ــ الحب ــ الأخ) وتعيش لحظة تـوقف كـاملة . ثم هناك الـدكتور عـزمى الـذى تـزوج من طبقته الأرستقراطية ، وانتقل للعيش الفخيم فى الإسكندرية .

وتبـدو درجة الصـراع بـين الهـامشيين ، ونمط الـدكتـور صبرى ، ثم نمط الدكتور عزمى ، صراعاً محدوداً فكل منهم له طريق محتوم وواضـح ، والنصر فيـه (كما يبـدو من الروايـة) للدكتور عزمى الذى يستمر فى الحياة ، والكاتب يؤمن عـلى حقه الكامل فى ذلك . أما الصراع بين الناصريين والشيوعيين (سابقاً) فهو الصراع القوى الحقيقى . وهو ليس صراع حياة ، وإنما هو صـراع حول رؤيـة الحياة وحـول كيفية النـزول إلى البحر . يبقى الكاتب هـذا الصراع حتى نهايـة الروايـة دون حسم : (دق جرس التليفون فى شقة لواحظ وكان سيد عـلى الطرف الآخر يشكو لها من الزواج ويقول لها : « ها نحن ننزل البحر مرتين » .

فأجابتـه قائلة : « نحن لم ننـزل البحر مـطلقاً » ووضعت السماعة غاضبة)

غير أ الكاتب بمجرد ترتيبـه للفقرة ، بحيث يجعـل القول الأخير للواحظ ، يشير إلى أنه يتبنى موقفها ، فهى لم تنزل البحر إطلاقاً . هذا أكيد . ولكن هل الآخرون أيضاً لم ينزلـوا إلى البحر إطلاقاً ؟ يبدو الكاتب وكأنه يقول ذلك ، حين تستعمل لواحظ ضمير « نحن » . ومن المؤكد أن الجميع لم ينزلوا إلى البحر ، إذا كان المقصود بالنزول إلى البحر هو إقامـة علاقـة حقيقية مثمرة مع المجتمع بالمفهوم السياسى . بهذا المعنى فإن أيًا من القوى السياسية فى مصر ، لم ينزل إلى البحر الحقيقى بعد . وبهذا المعنى أيضاً فإن كل حركة الرواية تفرغ من المعنى الحقيقى للحياة ، ونعود مرة أخرى للقول بأن « البحـر ليس بملآن » .

هذه هى الامتدادات الطبيعية للجملة الأخيرة فى الرواية . غير أن حركة الرواية ذاتها مليئة ــ من وجهة نظرى ــ بالحياة ، بالصراع معها ، بالرغبة فى تغييرها ، بل وفى بعض الأحيان بالعمل على هذا التغيير . ولا شك أن نموذج الدكتور صابر ، ونمـوذج أبـو سيـد ، هـى نمـاذج لـلنـزول المسـتمـر إلى البحـر (وليس فقط مـرتـين) . صحيـح أنـه نـزول غير مهدف أو غير موظف ، ولكنه هام فى ذاته ، لينفى مقولة أن أحداً لم ينزل البحر . وسيبقى نموذج أبـو سيد تـراثاً دائـماً ، وسيبقى نموذج الدكتور صابر خبرة ضرورية فى الحياة وعناصر فعالية مكبوتة ، تنتظر التوظيف الكامل والحقيقى ، حين ينزل الآخرون إلى البحر .

وتقـديرى أن صـدور هذه الـرواية ، ومعهـا العديـد من الأعمـال القصصية لكتـاب الستينـات والسبعينـات ، بهـذا الوعى ، وبهذه القدرة على امتلاك الأدوات الفنية التى كانت معطلة فى الستينات ، وتوظيفها بحيث تحمل مضموناً حقيقياً ، وتتحول إلى المعنى الحقيقى للشكل كتنظيم للمضمون . . كل ذلك . . هو بداية النزول الحقيقى ــ إلى البحر .

٣ - إبراهيم عبد المجيد : الصياد واليمام

« الصياد واليمام » هو عنوان الرواية الرابعة لإبراهيم عبد المجيـد بعـد « الصيف السـابـع والستـين » و « ليلة العشق والـدم » و « المسافـات » ، وبعد مجمـوعتين قصصيتـين هـما

« مشاهد صغيرة حول سوركير » و « الشجرة والعصافير » . وبمعيار الكم وحده ، فإن هذا الإنتاج يعتبر غزيراً إذا قيس بالفترة الزمنية التى صدر فيها (ست سنوات) ، وهذه الغزارة كانت تكفى ــ عند بعض النقاد ــ للإعلاء من شأن هذا الكاتب . أمانحن ، فقد اعتدنا أن ننظر إلى هذه الغزارة بنوع من الشك ، لما قد يكتنفها من التسرع فى الكتابة . ولكن إيقاع كل كاتب يختلف عن إيقاع الكاتب الآخر ، بحيث لا يجوز لنا أن نصدر حكماً عاماً على الغزارة سلباً أو إيجاباً ؛ قبل أن نعرف ماذا يقدم لنا فى هذا « الكم » الغزير .

ولقد تابعت انتاج ابراهيم عبد المجيد منذ البداية وحتى روايته الأخيره ، ولم يفتنى منها ــ سوى مجموعته القصصية الأولى التى طبعت فى دمشق . ومن ثم فإن رؤيتى لتطور مساره يعتمد على الروايات والمجموعة القصصية الأخيرة ، وهو تطور يشير ــ بصفة عامة وقبل التفصيل ــ إلى نضج مطرد على كل مستويات عملية النص . نضج يصل فى « الصياد واليمام » إلى ذروة يتألق فيها ابراهيم عبد المجيد ، كاتباً متميزاً بصوته الخاص : بعالم خاص وبمنطق قص خاص ، وبلغة خاصة .

وفى تقديرى أن ما يميز هذه الرواية الأخيرة ، والمجموعة الأخيرة « الشجرة والعصافير » هو ثلاثة عناصر رئيسية : العنصر الأول هو ترسيخ اكتشافه لعالم خاص ومزيد لم يسبقه إليه أحد ، وأقصد بهذا العالم ليس فقط عالم عمال القطارات (العطشجى والقنديلجى . . الخ ، أى عالم الهوامش (وخاصة حول مدينة الإسكندرية ، بل أقصد هذه المنطقة المجهولة من أشواق الإنسان ، منطقة تكاد أن تكون فى غموضها ورحابتها معاً أقرب إلى الأسطورة التى تعيش بداخلنا دون أن نعرف عنها شيئاً . . أى شىء . والكاتب فى هذه الرواية والمجموعة ، يواصل طريق اكتشافه لها ، ذلك الطريق الذى بدأه بشكل واضح وقوى فى « المسافات » .

الميزة الثانية فى هذين العملين هى قدرة الكاتب على أن يتجاوز فيهما ثنائية لم يكن قادراً على أن يتجاوزها فى الأعمال السابقة ، وأقصد بالتحديد « الصيف السابع والستين » و « ليلة العشق والدم » . هذه الثنائية هى ثنائية العام والخاص .

فى أعمال الكاتب بصفة عامة لا يمكنك أن تخطىء حرصه الواضح على أن يرتبط بالهم العام فى وطنه ، ولكنه فى الأولى كان هماً فجاً فجاجة لا تحتمل.هم رومانسى فى المقام الأول . وفى العمل الثانى « ليلة العشق والدم » كان أقل فجاجة ، ولكنه ظل فجاً ، وجاءت تلك الرواية ، أقرب ما تكون إلى فن الأمثولة حسب ترجمة صبرى حافظ لمصطلح الAllegory .

لأحداث بعينها حدثت وتحدث كل يوم . ولكن فى المسافات وفى العملين الأخيرين استطاع اكتشاف الكاتب لعالمه الخاص الذى أشرنا إليه أن يحل له هذه الثنائية ، وأصبح جدل العام والخاص ، فى هذا العالم ، جدلاً لا فكاك منه ، ولا فكاك ــ أمام القارىء ــ من أن يستمتع به استمتاعاً مطلقاً لا تعوقه العوائق التى كانت تقف فى سبيله من قبل .

الميزة الثالثة فى رواية « الصياد واليمام » هى تجاوزها لثنائية أخرى لم يكن الكاتب قد حلها فى رواياته السابقة ، هذه الثنائية تنبع من أن العالم الذى يكتشفه ابراهيم عبد المجيد عالم روائى دون جدال . هذه الهموم والأشواق ، هذه الحياة الممتدة لهؤلاء البشر . تفرض لنفسها شكل الرواية دون غيره . فى نفس الوقت كان الواضح أن إمكانيات الكاتب لا تتجاوز زمن القصة القصيرة كثيراً بكثافتها ومحدودية حيزها وشدة توترها اللحظى .

ولقد سبق أن لاحظت أن المشاهد الناجحة جداً والجميلة جداً فى « ليلة العشق والدم » و « المسافات » كانت أميل إلى أن تكون ــ بذاتها ــ قصصاً قصيرة مستقلة ، وقلت ــ فى خطوة العدد السادس » وللكاتب ، أننى أرى أنه فى القصة القصيرة : أفضل منه فى الرواية كان واضحاً فى تلك الأعمال انفكاك البناء الروائى وعدم إحكامه وتضافره . فى مقابل ذلك يستطيع القارىء أن يدرك ببساطة مهارة الكاتب فى قصصه القصيرة . . لغة وبناء (كما هو الحال فى الشجرة والعصافير)

فى الصياد واليمام يتجاوز الكاتب ــ تماماً ــ هذه الثنائية . وذلك حين يختار شكل القصة القصيرة الطويلة أو الـ Navella ، بما يسمح به هذا الشكل من اطراد ، ووحدة النفس ، والإحكام .

ولنلاحظ أن الرواية القصيرة (٩٠ صفحة من القطع الصغير) قد جاءت دون فصول أو انتقالات حادة ، بل تيار هادىء رصين ولكنه مستمر ومتواصل دون أى انقطاع ، ولا يؤثر فيه كثيراً تلك العلاقات الإرشادية (٠٠٠) التى تفصل الفقرة عن الأخريات . لم تؤثر هذه العلامات على مسار الرواية وعلى العلاقة بين أجزائها . وكانت مجرد إرشاد للقارىء أن ينتبه إلى انحناءة خفيفة فى الحدث أو استرجاع للزمن أو انتقال إلى ملمح آخر فى الشخصية . . أو إلى شخصية أخرى . . وما إلى ذلك .

تقوم الرواية أساساً على رصد لتلك الشخصية اللطيفة جداً . . صياد اليمام وتسعى ــ بنا ــ إلى اكتشاف عالمه الخارجى والداخلى ، أو بمعنى أدق الداخلى من خلال الخارجى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أو الخارجى من خلال الداخلى . (فقد وصل الكاتب فعلاً إلى درجة من جودة السبك ، تجعلنا نتراجع كثيراً أمام محاولة التصنيف إلى طغيان العالم الخارجى أو طغيان العالم الداخلى . هنا لا نستطيع القول أيهما أهم أو أيهما طاغ) والهدف النهائى للرواية (وربما الكاتب لا يهدف إلى شىء من ذلك) هو توصيلنا إلى حالة من الاندماج مع هذه الأشواق الخفية غير المباحة وغير المتحققة .

إن هذه الأشواق التى تجتاح صياد اليمام ، رغم حياته الواقعية جداً ، تجعل من الصعب على القارىء أو الناقد أن يضعها فى نسق مفهوم ، ولكنه يحسها فقط . ومع ذلك فلنحاول أن نلتقط بعض الخيوط التى تشكل هذه الشخصية . من خلال بعض العبارات التى نراها أساسية وهامة فى الرواية .

ـ « أما هو فلم يكن يحلم . كان يشعر دائماً أنه وحيد يمشى فى العراء » صـ٦ وذلك حين كان صغيراً .

ـ « إنه ، صياد اليمام ، طيف ليلى فى نهار مشتعل . حلم خافت فى ليل شديد الثقل » ص ٥١ . « صياد اليمام دائم البحث فوق الأرض عن أشياء طائرة فى الفضاء » صـ٧٣

ـ « وصياد اليمام لا يحب الزهو . أجل . ما حاجة الإنسان إلى كسر قلوب العباد ؟! وما قيمة الإنسان إذا كسر قلبه أحد ؟. صياد اليمام لا يحب الظلم . لماذا لا تأكل الثعابين فيشيع العدل فى العالم ! هذا الكون الظالم هو الذى جعل الإنسان يأكل اليمام . جعله يصطاده . جعله ظالماً . ص ٥٣ - ٥٤

ـ « لم يشأ أن يحدث العجوز عن رغبته فى استبدال البندقية بأخرى أكبر وأقوى تقتل ما تحت الأرض وفوق السماء » صـ٥٤

ـ « أدرك أنه يمكن أن يكون له تاريخ . حقاً لكن كيف الذى ضاع منه العلم والعائلة والوطن . أى ظلام وأى نور ممكن ؟ فى الصحراء إما أن تصرخ أو تموت . إنه يكره الموت رغم أن كل ما عرفه أحبه ! . قرى وحقول . ناس تتحدث فى الهواء الذى يسع كل شىء . حفاة وعراة ولصوص . قطارات تتكدس فيها العربات والأجساد . أخرى تنظر العيون فوق الأرصفة إلى ما يطل من خلف زجاجها اللامع من بللور ! . محلات عمل فيها وحقول انحنى فوقها يتزود بزاد قليل تبتلعه الرحلة القادمة » . ص ٥٧ .

هل تعطى هذه الاقتباسات بعض ملامح هذه الأسطورة الواقعية ، نعم ولكن ما يحسه قارىء الرواية لا يمكن أن تلخصه هذه الكلمات . ويبقى الأساس بعيداً هناك لا تلمسه الأيدى بإيجاز أو ببساطة .

صياد اليمام ذلك الشخص العادى الذى كان يعيش فى كفر الزيات (تلك المدينة النصف نصف) ، ثم يموت أبوه ، وينتقل بهم عمه إلى أقصى الصعيد فى محاولة للسيطرة على الأم (الجنية ـ الأسطورة) فيقتله صيادنا ويهرب إلى الإسكندرية ، حيث يعمل فى العديد من الأعمال . قبانى ثم صائد يمام . ويلتقى ببعض البشر . كل منهم نموذج ، أسطورة واقعية هو الآخر : قمر . هند : الشرطى . العجوز . الصديق . زوجته . ولده الذى مات . وولده الصغير . أصدقاء المقهى . هذا هو عالم صياد اليمام كله . وفى يوم من الأيام . يوم واحد ، هو الزمن الأساسى لحركة الرواية (وما بقى فهو استرجاعات خافتة ومنطوية) بالإضافة إلى يوم آخر تتصاعد فيه الحركة إلى ذورتها ثم تنتهى . فى يوم واحد يتبخر كل هؤلاء أو معظمهم بعد أن يطرحوا عليه سؤالاً عن حصاد عمره (كم يمامة اصطدت) وهو الذى توقف عن الصيد منذ خمس سنوات (هى فى الغالب السنوات التى أعقبت حرب ١٩٧٣ وهى السنوات التى مضت منذ فقد ابنه الذى كان يخرج معه للصيد)

فى هذا اليوم (وثمة إمكانية تفسيره بأنه يوم توقيع معاهدة كامب ديفيد) يسأله كل عالمه ماذا فعلت وما هو انجازك . ثم يختفى هذا العالم من على الرصيف . ويحاول صياد اليمام أن يجيب على السؤال دون أن ينجح . ولكن منظر الثعبان الذى يلتهم العصفورة يثيره إلى درجة عنيفة تضطره ـ وهو الذى يكره حتى الغثيان ـ رؤية الثعابين ـ إلى أن يقتل الثعبان (دون أن ينقذ العصفورة لأن العصافير لم تأت لتلمها من على الرصيف) . الثعبان هو ـ كما رأينا فى النص السابق (صـ٥٣ - ٥٤) ، هو رمز واضح للظلم والاعتداء ، رمز للسلطة التى يخافها صياد اليمام ، دون أن يعى ، خوفاً يصل إلى حد الغثيان . ولكن القهر لمدى خمس سنين ، والمنظر المفزع ، وعدم القدرة على العثور على أبى هند . كل هذا دفعه إلى مواجهة الظلم .

ولقد مات الثعبان ومات ثعبان آخر فى اليوم التالى . . ولكن هذا لم يحل المشكلة . . مشكلة العقم الذى أصابه منذ خمس سنوات . وفى طريقه إلى التبول (!) يصطدم بيمامة . . يمامة بعد خمس سنوات من اللايمام . ويحاول أن يصطادها فى مطاردة رهيفة وشديدة الدلالة ، ولكنه يفشل ، ويذهب إلى التبول . وهناك تعود إليه الروح والحياة . ولكنها عودة ما قبل النهاية . إنه قد انتهى ولم يعد قادراً على أن يصطاد اليمامة المناورة ، التى أدركت خطته وهدفه .

فى صحوة الموت يرغب صياد اليمام فى أن يعاود حياته من

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جديد ، ويصلح ما أفسده « يتمنى صياد اليمام أن يفعل ذلك حقاً ، ولا يبالى بتراجع القوة التى كانت قد تسللت إليه بنفس الهدوء الخادع الذى أقبلت به ، وأن العربة مبهرة الضوء صارت شيئاً فشيئاً تظلم مع تراجع قوته حتى أنها صارت الآن باردة » (الفقرة الأخيرة فى الرواية) .

إن صياد اليمام الهامشى الذى عاش حياته متنقلاً ومحبطاً وحزيناً ، وحالماً بأشواق عميقة ، لم يكن يستطيع أن يحقق هذه الأشواق بعد أن أزيلت الأكشاك التى ألفها ، بعد أن انتهى عالمه الأليف ، بعد أن هاجر صديقه الأول فى العمل ، وأصدقاؤه الآخرون فى البار ، وبعد أن هاجر اليمام ، كل هذه المؤشرات تدل على عالم بعينه ينهار ، ولا يستطيع صياد اليمام أن يفعل فيه شيئاً ، وكان لابد أن يموت ، وإن كان الكاتب لا يريد أن يعلن ذلك صراحة . ولكن بنية الرواية / القصة القصيرة تحتمه .

إن بنية الرواية بتثبيتها للشخصية الرئيسية ودورانها حولها ، والانتقال منها وإليها ، عبر مشاهد متقطعة ، تؤكد أن مثل هذه الشخصية ، بهامشيتها وبأشواقها النبيلة ، ليس لها مجال فى عالمنا اليوم ، ليس لها مجال فى عالم الانفتاح و «السلام» مع الأعداد الذين عانى صياد اليمام من ويلاتهم وحروبهم .

وأخيراً لا يستطيع الإنسان إلا أن يؤكد على قدرة ابراهيم عبد المجيد الفنية الكبيرة فى هذه الرواية ، وخاصة لثراء عالمها وخصوصيته ولاختباره لهذا الشكل البنائى بالذات ، شكل استطاع أن يحل المعضلة ويجمع المتناقضات ، ثراء العالم ورحابته (يحتاج إلى رواية ، وبالذات رواية ذات طابع ملحمى) وهامشية البطل وإحباطه اللذين يحتاجان إلى بناء قصة قصيرة) . اندمج كلاهما فى هذا العمل ، محققاً فيما أعتقد واحدة من أجود الروايات التى صدرت فى أدبنا العربى المعاصر .

القـــاهرة : سيد البحراوى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يتوضّأ بالفرح !

أحمد زرزور

أعرفُكَ الآن صبياً
يُرسلُ بسمتَهُ للشيخ الواقف
بين جبال محبته
وسهولِ طفولته . . . ،
شيخ يتركُ ألواح 'الكُتّاب' مُوسقة بالنارِ
وبالوردِ
أظنُّك كنتَ وليدَ امرأةٍ تقهرُ جلاّديها ،
أنت ضحكتَ لجدِّك :
وهو يُطوِّقُ حبلَ الموت بأغنيةِ الرُوح . .
ـ تُراكَ فهمتَ قصيدتَهُ . . ! ؟
/هاهى لغةٌ تفقهها الخيلُ
تُحبّثها فى الأشجار . . .

رأيتُكَ تأخذ بيمينك سفْرَ أبيك ،
وتزرع بشمالك نهرًا
قلتَ : يكونُ/فعزفَتْ موسيقاهُ الرَّملَ ،
وهرول قمرٌ يسألُ عن فرحٍ ،
وانسربت نجماتٌ للسَّروِ
ترشُّ ذوائبها . . .
أخبرنى عن بسمتكَ
وأنتَ تقُود الصُحبةَ للفرعون
/تُراكَ دهمْتَ مخادعَهُ
فرأيتَ امرأةً ؟ !
وقلبتَ وليمتَهُ
فبكاك الحلمُ ! ؟
فحدِّثنى عن بقراتك وهى تخورُ
محاورةً حُرَّاسَ القصرِ . . . ،
/تُراها لعقت ختم بنُوّتها
فاحترق مُسيلمةُ ؟ !
أوحدَك كنتَ المحظوظَ بحُزن غزالته
يطلبها الوثنُ
فتطلبُ ربًّا ؟ !

أذكرُ تاريخَ رذيلتّك الأُولى
: كنتَ تصرُّ على مَرْأى الشهداءِ ،
وأمُّك تمنعُ دمعتها . .
قلتَ ازدهرى ياأمُّ
وخلِّى عن شمسكِ لأرى
المعشوقَ ،
انفتحى عن ثدييكِ
لأسمعَ شكلَ الوطن . . ،
فأُثقلُ سُحبى وقتَ أشاء . .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تبارك مطرُكَ ،
هاهى ذاكرةُ العشبِ
تميلُ إلى عينيك الغافيتين ،
تُقلِّبُ جفنيكَ
وتُطلق زغرودتها . . .
يحتدمُ الغيمُ ، ويتقَّشعُ عن عطشٍ
لامــرأةٍ
تعرجُ نحوك
وتُغــنى . . .
/هاهو ذا قلبى المُجهشُ يسبقها
ينكــفئُ
يقــومُ
يلملمُ فرحَك ،
ويروحُ إلى النيل
فيستحلفهُ بك أن ينثرَكَ على عورته . .
؛ فامنحه عينى هذا الشيخِ
الواقفِ بين جبال محبته
وسهول طفولته
يقرأُ
بهمــا
نارَ
الوردْ . . !

القاهرة : أحمد زرزور

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هيَ والبحرُ والنسيان

أحمد شوقي عبد الفتاح

تقابلنا . . .
متى ؟ . . أينَ ؟ . . فلا أذكرْ
تقابلنا . . ؛
بذاكَ اليومِ في المقهى
بذاك الأمسِ في الميدانِ ،
أو بمقاعدِ الدرسِ التي كانت . . .
تقابلنا . . .
على عينيهِ هالاتٌ من اليقظه
وفي رئتيه فنجانٌ من القهوه
وتحت ذراعهِ الكراسُ ، والكلماتُ ، والدهشه
تقابلنا . . .
وعيناها . . مظاهرةٌ وأشجارٌ وأحجارٌ
على الكتفين ميناءٌ . . وكوفيه
وفوق حقيبة علمٌ بلا وطنٍ ،
واسماءٌ بلا عنوانْ . . .
تقابلنا
أكان الضوءُ قنديلاً ،
أكان الشمس ،
أم كانت ضمائرنا ،
أم النسيان !

تقابلنا . . .
رسمنا مرةً بالحبرِ أوطاناً ؛
جلسنا لحظةً فيها . . .
تأمّلنا شوارعها . . منازلها . .
جرائدها . . مقاهيها . .
وألقينا بذاك الرسمِ من شُبّاك واقعنا
تقابلنا
ومازالت ذراعُ الرفضِ غائمةً على المقعد
وأوراقٌ هنا . . وهناكْ
وأكوابٌ بها ماءٌ وأحزانٌ
تقابلنا
وثمة نادلٌ يصغي ويسألنا ؛
- متى سنعودُ للمنزل ؟
- إذا عدنا إلى الأوطان !

. . . . . وكان الصبحُ شتوياً كما أذكر
وكان البحرُ مهجوراً كما أشعر
وقهوتنا . . . لنا تنظر
وثمةَ غرفةٌ تبكي مِن الردهه
وصوتُ الساعةِ المكتومُ يأتينا ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بلا ماضٍ ولا آتِ .
وكانت ترتدى شيئاً بلونِ البحرِ والصحراء
تتمتمُ مرةً باسمى ،
ومراتٍ ــ كموجِ البحرِ ــ باسمِ «القدس» . . .
إذ كانت . . . . . .
أتذكرنى ؟
أمازالتْ على الطرقاتِ سائرةً . .
حقيبتُها على يدها
توزّعُ بعضَ أوراقٍ على المارّه

وتنتظرُ الذى كانت له وطناً بلا وطنِ . . .
تسوّى شعرها عَجْلَى
وتذكرُ إسمها خجلَى . .
بذاك اليومِ فى المقهى . .
بذاك الأمسِ فى الميدانِ ،
أو بمقاعدِ الدرسِ التى كانت . .
تقابلنا
تقابلنا
تقابلنا .

أحمد شوقى عبد الفتاح

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كذا وكذا ..!

بهاء چاهين

(١)

هذا فَرَسى
منذ أن اشتقتُ إلى الحب لأول مرة
وأنا أبتر رِجْلاً من أرجله كل زمنْ
حتى سقط على بطنهْ

ماذا أفعل لهُ ؟
هذا الحيوان المسكينْ
يتحمحم طول الوقت ويبكى فى النوم وفى اليقظة
يرفض قِطع السكّر والحلوى
يرفض أية سيقان خشبية
وأفكر جدياً فى أن أذبحهُ
حتى يرتاح

(٢)

نيلٌ ، أعشاب ، جرسَ فضّى
صورة تنّين فوق الحائط
صدرٌ يعلوهُ وسامٌ ذهبى
وبداخله يُغفى
ثعبانٌ أسودْ
قمر يجلس فوق حرير المقعدْ
ليس له رِجْلانْ
نهدانْ
يغتسلان بزَبَد البحر الأبيضْ
يلتمعان . . كأنهما قمرانْ
تحت قماش الفستانْ
نهدانْ
ينهش قلبهما السرطانْ .

(٣)

زبد البحر البلّلورىّ الأزرقْ
يأكل قلبى . . يحرقه بالملح ويُفنيهْ
هذا العصرَ الداكنْ
كنت أسير على شاطئه المهجورْ
وإذا بالتنين الأصفر يظهر لى
وهو يدخن سيجاراً
وأنا كنت أريد النزهة وحدى . . دون فضول الناسْ
أخرجتُ القنبلة الذريّة من جيبى
أغمضت عيونى
وقذفت القنبلة الذرية فوق التنين المذهولْ
فابتلعتنى الهوة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهنا جئت لكمْ
أتحدث عن أحداث الأسبوع المثقل بالأحزانْ

(٤)
رُحْ للدكتورْ
صف لسيادته حالتك النفسية

قل مثلاً :
إني أشعر يادكتور
بكذا وكذا وكذا وكذا
وكذا وكذا وكذا
وكذا وكذا
وكذا !!

القاهرة : بهاء جاهين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فصول

السيد محمد الخميسى

يا أيها الوطنُ المهاجرُ فى دماءِ بنيكَ
نهراً مفعماً بالحزنِ
ساقيةً
ومتراساً
وساريةً ترفرفُ فوقَ هامِ الريحْ
« عُباباً هادراً بالملحِ
وَالعشقِ المخبَّإِ
والطُّقوسْ »
هذا دمى
يرتَجُّ بالسفنِ القديمةِ
والمجاديفِ الطويلةِ
والبنودْ
كلُّ الموانئِ فى قلوبِ الفتيةِ الأبناءِ
تفتحُ صدرها
لمواسمِ الشهداءِ
يا وطنَ الجنودْ
هل يعرفُ الأعداءُ أنكَ

أخضرٌ كالماءِ
أنكَ صامتٌ كالماءِ
تصنعكَ المواجيدُ الحزينةُ
والعبوسْ
هل يعرفُ الأعداءُ لونَ الماءِ فى عينيكَ
لونَ الجرحِ فى جنبيكَ
لونَ الريحِ
لونَ تجمُّعِ الأنواءْ
والإخوةُ الأعداءُ
إن عصفَ الشتاءُ فعندهم
ما يطلبون
« كِنْ وكانونْ » وكأسٌ مترعٌ .
بدماءِ من . . يستشهدونْ
تلك الدماءُ . .
حدائقٌ للظلِّ
والقمرِ الملوّحِ
والشموسْ

يا أيها الوطنُ العبوسْ
يا أيها الوطنُ المهاجرُ فى دماءِ بنيكْ
« عُباباً هادراً بالملحِ
والعشقِ المخبأ
والطقوسْ »
اهزُزْ إليكَ سواعدَ الفتيانِ
وامتشقِ الحقولْ
لَمْلِمْ بنيكَ وجَّهزِ الأجرانَ . وانتظِر الفصولْ

لملم بنيكَ
وجهّز الأجرانَ
وانتظرِ الفصولْ

الرياض : السيد محمد الخميسى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الموعد المرتجى

عماد غزالى

أَوْمَأتْ لى . . بنور ابتسامه
وقالتْ . . صَحِبْتَ السَّلامه !
إلى أين تمضى ؟
ـ البلادُ كِثَارْ !
ـ أما ثَمّ دارْ ؟
ـ لِمَنْ عانَقَ الصَّمْتُ أحلامَهُ
واستحال مع اللَّيْلِ حرمانُهُ
بَعْضَ شَوْكٍ . . وَنَارْ ؟
ـ أما زال هذا اللهيبُ . .
عَصِيَّ الأوارْ ؟
ـ أيَخْبُو لهيبٌ . .
تؤجّجُهُ شُعْلَةُ الإنتظارْ ؟

أَوْمَأتْ لى . . بظِلّ ابتسامه
وقالت . . أفى البُعْدِ ترجو السلامه !
فَمِنْ أين جِئْتَ ؟
ـ أنا خاننى مَوْعِدٌ زائِفُ !
فموعِدُ أرضىَ . . قالت سأُعْطِى
فكان لغَيْرِى النَّماءُ
العطاءُ
ولى كان قِشْرُ الثّمارْ !
ـ وموعدُ غُصنِىَ . . قال تَفَيَّأْ
فكانَتْ لغَيْرِى الظّلالُ . .
ولى كان هذا الهجيرُ . . ولَذْعُ الجمارْ !
ـ إذن خانَكَ الغُصْنُ والأَرْضُ خانَتْ
فلا كان غُصْناً . . ولا هِىَ كانَتْ !
تعال إلى رَوْضَتى . . يا غريبْ
تعال إلى مَوْعِدٍ . .
لا يَخِيبْ !

. . . وتُشعل فىَّ
. . لهيبَ ابتسامَهْ !
تقولُ لىَ اسْقُطْ هُنَا . .
لا عَرَفْتَ السَّلامه !
ففى المَوعْدِ المُرْتَجى . .
لم أَجِدْ . .
غَيْرَ وَخْزِ الملامَهْ !

القاهرة : عماد غزالى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محاولتان للذاكرة

كمال أبو النور

محاولة (١)

(كيف تخونُ الموسيقى) !
ولماذا اخترتَ رصاصَ
النظرةِ والقسماتْ ؟
كنتَ وعدتَ الفجرَ
بأنَّكَ لنْ تُشْرِكَ
بالخضرةِ والشطآنْ
قلتَ : الألفةُ
قلتُ : الذاكرةُ الأوراقْ
قلتَ : القبلةُ
قلتُ تُنحِّيها اللهفةُ للإطباقْ
أنتَ
تمرَّدتَ
وهادنْتَ
فصرْتَ
دماءً لا تنضُبْ
الحبُّ تحاصرُهُ
العينانِ الخَضْراوانِ
فغامرْ بالإبحارِ
لمرفَئِكَ المألوفْ

ذاكرة

كنَّا شريدينِ غريبين
نَتوقُ للضفافْ
كنَّا قصيدةً وعزَّافْ
كلُّ المسافاتِ الطريدَهْ
طويتَها فى ألفةِ اليدينِ ،
أنكرتُ المرايا
فى احتساءِ زهرتينْ
رُحْنا نُجمِّعُ النجومَ
نفتح التَجْوالَ للشرودْ
وفى تلفتِ الوجوهِ للمصيرْ
لم نُبصِرِ الخُطوطْ
وأنتِ فى المدارِ
تقتفينَ ظلَّكِ الأسيرْ
ألمحُ فى الوجوهِ
وجهَكِ الأخيرْ

محاولة (٢)

مشنوقٌ أنتَ على
بواباتِ الوجهِ البحرىْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(ذلكَ عصرُ الأقنعةِ
وعصرُ الأمواتِ) ،

فبادرْ للبحرِ
وأشرعْ جُرحَكَ
للنهرِ الغَجَرِىْ !

جئتُكَ يا مولاىْ
بالوجهِ المقرورِ
وبالصدرِ المسكونِ
بنارِ الشعرْ

أنتَ البدءُ
فخُذْنِى مطراً
فى ليلاتِكَ

خبِّرنى كيفَ يكونُ
الطفلُ عذابَ العاشقْ !
(هذا سرُّ الجدبِ
وسرُّ جحودِ النهرْ

ميِّتةٌ أنتِ
وأرضُكِ
بالقبلاتِ تُقِرْ
هذا عصرُ الأمواتِ
وعصرُ الأقنعةِ
فبادرْ للشمسِ
وأشرعْ جرُحَكَ
للغَدْ

طوخ ــ قليوبية : كمال أبو النور

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قصيدتان

محمد رضا فريد

صار

أُشهدنى
أشهدكم
بأننى أصلب آخر التواريخ العقيمة
أصدر تقويمى الجديد
مستسلماً أحسّ وطأة البداية .
وأننى مبتدأ صيرتُنى
من بعد ما كنت خريفيّاً ألوح
أهدهد الليل . . الصقيع . . والجروح
أستحضر الوجةَ السرابىّ الجموح .

وأننى أُغرقُ فى قلبى الطُّلول
مفجّراً فيها اصطبارى
مدندناً لحنَ الغروب
وفاتحاً للنار باباً للحصاد .

وأننى أضرمتُ شمعَ الوجهِ ،
أسقطتُ الحذر
أعيد تكوينَ الملامح
أعيد تلوين الفصول .

ما أجمل الحُلْمَ الذى لا ينطفىء !

ليت

منقسماً صرت لدى الجنوب والشمال
فى دوحة الصعيد علّقتُ الجسد
تصرخ فى الشمال أطرافُ الجسد
هل يا تُرى يُلَمْلم الجسد
أم ياتُرى سيصلب الجسد
أم يا تُرى يُشبَّه الجسد
فلترفعوا أيديكم عن الجسد
أو أترك الجسد
فالجسدَ الطغيان لن أهوى
والجسد التابوت لن أهوى
والجسد المعراج قد أهوى .

القاهرة : محمد رضا . فريد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قصائد

منصور فواز

١ - قضية :
للأنثى
أن تضطجع على مخدعها
تشكو الوحدة
وتفك ضفيرتها
وتؤكد :
أن المائدة افتقدت رجلاً خشناً
يعبث بالأطباق ،
ويحتدُّ قليلاً
ويزمجر أحياناً

الأنثى
تخلع فى الليل ستار الخجل ،
تغنى للشاعر :
ضلّيلا
يمرق فوق أنوثتها
مشغولاً بقضايا الإنسان ،
ومهتماً بالأوطان . !

هل أخطأت الأنثى
إذ قالت
إن الشاعر لا يشغله الإنسان ،
وحَلَّت أطرافاً مرتعشة
فى واجهة المرآة الباردة الحس
وانفكت فى موسيقى الجاز
أوتاراً
تحلم بأنامل شاعر
مشغولٍ ــ حقاً ــ بقضايا الإنسان
الأنثى احتكمت للنارِ ،
وأعياها الجمر

٢ - اشتباك :
حسناً فعل الشاعر
إذ حاذى بين قصيدته
وأريج امرأةٍ
شاهدها فى شرفتها
تعقد صلحاً
بين ضفيرتها والبحر
تشكو . .
أن الزهرة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تتخوف أخطاء الساسة
تتشوق سنداً بدنا
لابدنا

الشاعر حاذى بين قصيدته
وأريج المرأة . .

هل كان بإمكان الشاعر
أن يتحصَّن بِدُخَانِ سجائره
وهْوَ يرى المرأة راغبة
فى سند . . . بدن ؟
كيف إذن يشرح أن أنامله احتدمت
حين المرأة دسّت عينيها بقصيدته
تخفى دمعتها المستعصية على الكتمان . .

المرأة تسكب رجفتها فى كوب الشاى ،
وتوجز وحدتها
فى لحظة صمت بمحاذاة الشاعر

الشاعر قال :
المرأة أسئلة
يحسن أن أشبكها بالمروىّ عن الطير
وآخى بين تَخَوُّفِهَا والحقل !

الشاعر
حاذى بين قصيدته
وأريج المرأة . .
واشتبك مع الأزمان . .

٣ - حديث :
أنت تسمحين أن يكون أول الحديث
موجزاً . .
وحاسما . .
فكيف أنتِ ؟
وهل ترين أن ثوبك الفضىَّ
لم يزل ملائما . ؟
أشدُّ ما يقلقنى
أننى رأيت فى عينيك
طائراً محاصراً
ونجمة مُهْتَمَّهْ
وأن لوحة على الجدارِ
تستطيع أن تبينَ المبهما
فأستبين أن مارداً
بثوبك الفضىِّ
كاد أن يَهُمَّا
فهل لديك فكرة عن وهج
انطلقت أعضاؤه
حتى سما

٤ - علاقة :
المرأة التى تصرُّ أن تحاصر انفعالك البهى
لا تعى أناملك
ولا تعى
أن احتدامَك الأليفَ
موجزٌ لزهرة وشوكها
غافلة
وشعرها الذى يفتت الفضاء
ليس يخلق المباغته !
وأنت أنتْ
متيمّ بساعديك
ومولعٌ ، بمرأة تمدُّ حِضْنَهَا سواحلا
وتستدير بغتة أناملا
وأنت أنت ،
تفتح المياهَ موسماً لراحتيك
وترتدى القوافلا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٥ - دهشة :

ليس لجسدى ناموسٌ ،
إلاّهُ ،
وأنت مواقيت مشرعةٌ ، للنبعِ ،
إذن
ذلك أولُ عِيدٍ أترك أزيائى فيهِ ،
ألاقى الشمس
ـ كما الإنسان الأول ـ
عريانا
إلاّ من طغيان الدهشة . . . !
هل أفتح عينىَّ على كونٍ بكرٍ ؟
أم كونٌ بكرٌ يفتح عينيه عَلَىّ ؟

القاهرة : مشهور فوّاز

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شعر

كلمات من وَرد وَشوك

مصطفى أحمد النجار

(الوردة)

هل أنتِ فى التراب ؟
أم أنت فى الفضاء ؟
هل أنتِ فى انغلاق قوقعه ؟
أم أنت فى المحاوره ؟
هل أنتِ فى وداعة الحمام
أم أنتِ فى توثب المغامره ؟
ياوردة الوردات يا حبيبتى ؟

(الحديد)

بينى وبينك الحديدُ ياحبيبتى
فكيف . . كيف بالوصول ؟
فابتسمت حبيبتى تقول :
الحب ياحبيبىَ المذهول
يذوّب الأحقاد
فكيف لا يذوّب الحديد

(مأساة الحلاج)

مهلاً . . مهلاً
وهدوءَ الأعصاب
ذُرَّ الملح على جرحى
ياأغلى الأحبابِ
فالجرح ربابى
والملح أجاج
أعلم ما معنى مأساة الحلاج

(العبادة)

قال صديقى البكر ذات ذات يوم
ستكتسى ورقاً وزهراً هذه الأشجار
قلت : متى ؟
قال : النهار
قلت : انتظرناه طويلا . . .
قال : انتظر !
أن انتظار الماء والربيع والسّنا
عبادةً . . .
قوموا إلى الأسحار !

حلب . . سوريا : مصطفى أحمد النجار

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حسونة المصباحي

قصة

البَحث عن بَيت الجَدة

وهو يقف فى محطة الباصات أمام الميناء ، تحت الشمس الحارقة ، تساءل لماذا صرخ رجال الجمارك فى وجهه تماماً مثلما تنبح كلاب « الدوّار » فى وجه الغريب الضال ؟ وتساءل لماذا كانوا غلاظا وقساة ومتوترين ومنتفخى الوجوه والبطون ! وابتسم ساخراً حين تذكر ذلك العون المنتفخ مثل عدْل محشوّ بالنخالة ، والذى كان ينظر إليه طول الوقت ، وفمه مفتوح مثل الورل ، ومن قبعته المتآكلة كان يقطر عرقا أسود « آه لو كان يعلم فم ــ الورل ذاك أنى اجتزت جبال الهملايا ، ووقفت عند سور الصين ، وأننى مررت من مضيق ماجلان، وعشت مع بدو استراليا ومع قبائل الأمازون ، ومع أكلة الثعابين وعبدة القرود فى أدغال افريقيا ، وأنى شربت من منبع النيل ، وسبحت فى نهر الغانج ، وتجوّلت وحدى فى أحياء الزنوج فى نيويورك ، وشربت الخمر الرديء مع صعاليك باريس ، وعشقت فتاة مجنونة كانت تهيم على وجهها فى شوارع إمستردام ، ووضعت باقة زهور على قبر شكسبير ،وشربت البيرة السوداء مع شاعر أعمى فى أحد بارات دبلن ، آه لو كان يعلم فم ــ الورل ذاك ! . . »

وتذكر أنه حين بدأ رحلته قبل عشر سنوات ، كان رجال الجمارك بلباسهم الصيفى الأبيض ، يشبهون طيور البحر . وكانوا يبتسمون فى وجه كل مسافر أو عائد . بل إن أحدهم احتضنه طويلا حين أعلمه أنه ذاهب فى رحلة طويلة ، ودعا له بالتوفيق والسلامة . « أبداً لم أر خلال رحلتى الطويلة رجال جمارك متغطرسين وقساة وبشعين مثل هؤلاء الذين مررت بهم منذ حين ! . . » .

حين قدم الباص ، هرع الناس باتجاه الباب الأمامى ، وارتفع الغبار ، وعلت الشتائم ، وكثر الهرج والرّفس والصياح والضرب بالمناكب ولاحظ أن كل الناس تقريباً يشبهون رجال الجمارك . كلهم كانوا بشعين بوجوه زرقاء كأنها مطلية بالحبر ، وبأعناق غليظة ووسخة ، وبعيون منتفخة وقاسية ، ومنهم كانت تفوح رائحة شبيهة برائحة المستنقعات ؛ ظل واقفاً فى مكانه حتى صعد الجميع . وعندما كان يتأهب للاقتراب من الباب ، صرخ فيه السائق ، وعيناه مختفيتان وراء نظارات سوداء ضخمة ، كأنها عجلة تراكتور : « ماذا كنت تنتظر ؟! أم هل أنت خائف على كسوتك الجديدة وجلدك النظيف ؟ هيّا اصعد وخلّصنا ! » . وهو يضع حقائبه ، سمع أحدهم وراء ظهره يقول لصاحبه : « انظر . إنهم يخرجون حفاة عراة . ثم يعودون وهم يلمعون مثل الأمراء . الكلاب ! السفلة ! » .

انطلق الباص وهو يزمجر . « حتى الباصات تغيّرت يا إلهى ! قبل كانت وردية . والآن هى كالحة اللون وملطخة بالطين وبالأوساخ . ومملوءة بالقاذورات وبرائحة المازوت . » . وفجأة شعر كأنه يختنق . وانفتحت كل مسامّ جسده ، وراح العرق يتدفق بغزارة . وفى لحظات قليلة ، تلاشى الحنين ، وماتت الرغبة فى رؤية الأهل والبلاد ، وذابت كل تلك العواطف الجيّاشة التى استبدت به لما قرّر العودة ، وأيضاً لما كانت الباخرة تقترب من الميناء .

كل ذلك تحول إلى كتلة من الألم والندم تحرق البطن وتقرص القلب ، وإلى ضباب كثيف يغشى دماغة وذاكرته . « ياإلهى لماذا كل هذه القسوة . لا بدّأن كارثة ما حلت بالبلاد خلال غيابى . ولكن لو حدث شىء ما لأعلمتنى به جدّتى فى رسائلها الكثيرة . ألم تكن تبعث بها إلىّ فى أى مكان أكون ــ لقد كانت تخبرنى بكل شىء . حتى عن موت قطتها ، وعن جولاتها فى المدينة أيام الجمعة ، وعن نوادر الحى الذى تسكنه منذ أكثر من خمسين سنة . »

ــ أنت أيها النظيف الواقف . ابتعد قليلاً حتى نرى وجه الله . ودون أن يلتفت إلى مكان الصوت ، مال قليلاً باتجاه اليسار .

ــ قلت لك ابتعد . أنت تسدّ علينا الهواء وتحرمنا من رؤية السماء ! ، وفى هذه المرّة قرر أن يلتفت . كان صاحب الصوت طويلاً ، وشرسا ، وكان شاربه الكثيف يرقص من شدّة التوتر . وكانت ساقاه ممدودتين فى اتجاهه . وفى الصندل المثقل بالمسامير ، كانتا سوداوين مثل حشية محزوقة .

ــ أنت ترى يا سيدى أنه لا يوجد مكان يمكننى أن أجلس فيه .

ــ قلت لك ابتعد وإلا فإنى سأرمى بك من النافذة ! » وقهقه المسافرون . وأحس أن قهقهاتهم شبيهة بعواء الكلاب الجائعة .

ــ ولكن . . . .

ولم يتمكن من مواصلة الكلام لأن غصّة كبيرة سدّت حلقه فجأة . صرخ السائق وهو ينظر فى المرآة الارتدادية . « اذهب إلى الوراء ! » . أطاع دونما تردّد . وهناك أمام الباب الخلفى ، جلس فوق حقائبه ، ودفن رأسه بين كتفيه وكأنه يريد أن يحتمى من تلك القسوة التى لم يستطع أن يدرك أسبابها . « ترى ماذا حدث للناس وللبلاد فى غيابى ؟ ودّ لو يبكى . هكذا بصوت عال أمام كل هؤلاء الذين ينظرون إليه بعيون حاقدة حتى يفهموا أنه ابن بلدهم وأنه متغيّب منذ عشر سنوات ، وأنه طاف أرجاء الدنيا وأنه . . . « سأبكى فى حجر جدّتى . وسأطلب منها أن تكشف لى سرّ كل هذا الشرّ ، وسرّ كل هذه البشاعة . . . » .

من خلال بلور الباب الخلفى ، راح ينظر إلى الخارج . كانت الأراضى تمتد جرداء وكئيبة تحت الشمس الحارقة . وبين الحين والحين كانت ترتفع أكداس من الأوساخ ومن الآلات والسيارات القديمة . وهناك بعيداً تبدو البحيرة التى تفصل المدينة عن ضواحيها الشرقية سوداء بلون الزفت . وانتبه إلى أن كل تلك البساتين التى كانت تمتد على جانبى الطريق الفاصلة بين المدينة والميناء قد اختفت تماماً . وتذكر أن جدته كانت تأخذه إليها عندما كان صغيراً . وكان يحب تسلق الأشجار ، وأصوات الطيور ، والجلوس على ضفاف السواقى ، وروائح النباتات وغناء الفلاحين . كانت بساتين رائعة « بالخيرات السبعة » كما كانت تقول جدته . . . كان هناك شيخ ينظر إليه طول الوقت وفى عينيه خيط من الحنان . سأله :

ــ اين البساتين التى كانت هنا ... على جانبى الطريق ؟

ــ أية بساتين يا ولدى ؟

ــ البساتين . . البساتين التى كانت هنا . . فى هذه الأراضى ! . . قال ذلك واصبعه باتجاه الباب الخلفى .

ــ لا توجد بساتين يا ولدى .

ــ ولكنها كانت موجودة قبل سفرى . .

ــ ومتى سافرت يا ولدى ؟

ــ منذ عشر سنوات . .

ــ أنا الآن فى السبعين من عمرى يا ولدى . وأبداً لم أر بساتين فى هذه الأراضى .

ــ ولكنى متأكد من . . .

ــ لابدّ أنّ السفر أتعب ذاكرتك يا ولدى . » .

عاد إلى صمته . غير أن الشيخ ظل يحدق فيه ، وكأنه يرغب فى مواصلة الحديث معه . « إنها لا تزال خضراء فى ذاكرتى تلك البساتين . إنى أراها وأشمها إلى هذا الوقت . كيف أتعب السفر ذاكرتى ؟ ثم إنى لم أتغيب سوى عشر سنوات ! أكيد أن هذا الشيخ لم يأت إلى المدينة إلاّ منذ بضعة أشهر . وإلا كيف لا يعرف أنه هنا وفى هذه الأراضى الجرداء الكئيبة كانت هناك بساتين فيها « الخيرات السبعة » كما تقول جدّتى ! » . وكأن الشيخ فهم ما كان يدور فى ذهنه ، فقد مدّ رأسه حتى اقترب من أذنه ، وقال له وكأنه يبوح له بسرّ :

ــ اسمع يا ولدى . أنا ولدت هنا وعشت هنا . وأنا أعرف المدينة حجرة حجرة . وشارعاً شارعاً . وأبداً لم أغادرها الاّ ليومين أو ثلاثة حينما أذهب لزيارة أهلى هناك فى الجبل . وأنا أؤكد لك أنى لم أر أبداً هذه البساتين التى تتحدث عنها . أنت سافرت كثيراً يا ولدى . وأكيد أنك شاهدت مدناً كثيرة ، وبُلداناً عجيبة . وأكيد أن الأشياء اختلطت فى ذهنك . وأنك لم تعد قادراً على أن تميّز بين هذا وذاك . كل هذا جائز يا ولدى . نعم كل هذا جائز يا ولدى . » .

جذب الشيخ رأسه كسلحفاة تدخل رأسها فى ذيلها وصمت . وتطلع هو من خلال بلور الباب الخلفى ، فرأى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المدينة . كانت هناك بنايات رمادية عالية ، وثمة غبار كثيف تجمع كتلة صفراء فوقها . « ها أنا أعود إليك أيتها المدينة بعد غياب عشر سنوات . ترى ماذا ستفعل جدّتى حين تفتح الباب وترانى ؟ مسكينة جدّتى . فى كل رسالة كانت تقول لى هيّا عد لأنى أريد أن أراك قبل أن أموت . آه يا جدتى لو تدركين كم أحبّك ! لقد كنت دائماً إلى جانبى خلال رحلتى الطويلة . دائماً إلى جانبى ، فى الجبّانة حين نذهب لزيارة قبرى والدىّ ، أو حينما نذهب لزيارة أضرحة أولياء الله الصالحين أو حين نتجول فى تلك البساتين التى اختفت الآن . . آه يا جدتى ، لو تعرفين كم أحبك » .

توقف الباص وتدافع المسافرون باتجاه الباب الخلفى . وصرخ ذلك الشرس الطويل ، صاحب الساقين السوداوين : « هيا انزل بسرعة ، وإلا فإنى سأرمى بك وبحقائبك فى الشارع . » .

وحالما نزل ، داهمه المتسولون مثلما يسقط الذباب على قطعة السكر ! : أطفال دون سن العاشرة عور وعميان وعرجى ، وعجائز منحنيات الظهور وبدويات على أكتافهن رضع يبكون ورجال برؤوس صلعاء وبلحى طويلة تصل إلى أسفل الصدر :

ــ بليز ميستر ! بليز مستر ! بليز ميستر ! حاصروه لمدة خمس دقائق . ثم لما راح يصرخ مثل مجنون « ابتعدوا عنى ! ، ابتعدوا عنى ! » انفضوا من حوله ، غير أنهم تحلقوا على بضعة أمتار منه ، بينما ظلت أيديهم ممدودة ، وعيونهم مرتخية فى إذلال ، وشفاههم تتحرك وكأنها لا تريد أن تنسى النغم « بليز ميستر ! بليز مستر ! بليز مستر ! » .

توقف تاكسى فهرع إليه راغباً فى الهروب من ذلك الجحيم .

ــ إلى أين تريد أن تذهب ؟
ــ إلى شارع السلام من فضلك .
ــ شارع السلام ؟!
ــ نعم شارع السلام . قرب المسجد الكبير . قرب المتحف .
ــ لا يوجد شارع بهذا الاسم . كل الشوارع بالأرقام .
ــ ولكن جدّتى أرسلت إلىّ رسالة منذ شهر وذكرت لى نفس العنوان : شارع السلام ــ رقم ٣٨ .
ــ جدتك ؟
ــ نعم جدتى .
ــ إنها تخرف . أنا أعمل سائق تاكسى منذ أكثر من عشرين عاماً ، ومنذ فتحت عينى فى هذه المدينة ، والشوارع بالأرقام .
ــ ولكنى سافرت منذ عشر سنوات . وكان شارع السلام موجوداً ، هناك قرب المسجد الكبير ، وقرب المتحف .
ــ أنت أيضاً تخرّف .
ــ طيب خذنى إلى وسط المدينة .
ــ اصعد .

صعد . ازداد العرق تدفّقاً . وكبرت الغصة فى حلقه . واشتدت آلام بطنه . « ربما أخطأت ونزلت فى مدينة غير مدينتى »

ــ هل هذه مدينة ارميم ؟ »
ــ نعم هذه مدينة ارميم . . ، قال السائق .
ــ عجباً ! قال . ثم صمت صمْت من يقع فى الشباك ، ويشعر أن النجاة مستحيلة .

من خلال نافذة التاكسى ، شاهد شوارع قذرة ، يتكدس على أرصفتها المتسوّلون ، والمتشردون ، وباعة السجائر والأشياء الأخرى ، وماسحو الأحذية . وبدت البنايات سوداء اللون وكأنها محروقة . وكل شىء وقعت عليه عيناه لاح كئيباً باهت اللون ، مفرغاً من الحياة . « أين باعة الورود والياسمين ، ذوو الطرابيش الحمراء ، والسراويل البيضاء العريضة ؟ وأين الصبايا الجميلات ذوات الأرجل المخضبة بالحناء ؟ وأين أولئك الفتيان ذوو القمصان الوردية الذين كانوا يرشون المارة بالعطور وبالأغانى ، وأين تلك البنايات البيضاء ذوات النوافذ والأبواب الزرقاء ؟ ترى ماذا ألمّ بالمدينة خلال غيابى ! أكيد أن كارثة عظمى حلت بها وبأهلها ، وإلاكيف تكون بشعة وكئيبة إلى هذه الدرجة ؟ ولكن لماذا أخفت جدّتى عنى كل هذا الخراب ؟ » .

ــ هذا هو وسط المدينة ، قال السائق .

نزل . ومن أوّل نظرة لاحظ أن الساحة العامّة تغيرّت تماماً هى أيضا . وصدم لمّا انتبه إلى أنه مكان تمثال الشاعر الذى كان يمسك وردة ، وحوله لوحات مستوحاة من أشعاره ، كان هناك تمثال آخر : رجل بمظلة عريضة مثل تلك التى يضعها بدو الجنوب على رؤوسهم خلال الصيف ، يركب حصاناً ، ويبدو متجهّماً وعابساً وبشعاً . وحول التمثال ، جنود شاهرون رشاشاتهم .

أمسك بذراع أوّل مارٍّ وسأله :
ــ لمن هذا التمثال ؟

نظر إليه المارّ بقسوة من فوق إلى تحت ، ثم من تحت إلى فوق :

ـ ألا تعرف صاحب التمثال ؟

ـ المعذرة . . أنا لا أعرفه ـ كنت غائباً . . عشر سنوات . .

ـ وحتى ولو كنت غائباً مائة سنة . هذا التمثال أيها الأحمق موجود منذ خمسين سنة . كيف تدّعى أنك لا تعرف صاحبه ؟!

ـ المعذرة . . أعتقد انه كان هناك تمثال شاعر يمسك وردة . . و . .

ـ شاعر يمسك وردة ؟ . شاعر يحمل وردة ! . ، ، قال المار مقلدا صوته . ثم أضاف وهو . . يرتجف من الغيظ : « لقد قلت لك إن هذا التمثال موجود منذ خمسين سنة ، كيف لا تعرف صاحبه ؟ » .

ـ . . . . . .

ـ أجب .

ـ قلت لك . . .

ـ ماذا قلت لى .

ـ قلت لك . . . .

ـ أيها الأحمق . أيها السافل . لماذا ترفض أن تجيب . تذهبون إلى هناك . تحشون رؤوسكم بأفكار التخريب والنهب والفوضى ثم تعودون ؟ . كيف لا تعرف صاحب التمثال . . أجب . . وإلا فلقت رأسك . .

ـ ولكن . . .

ـ أيها الكلب الأجرب ! أيها الفأر ! كيف تدّعى أنك لا تعرف زعيم البلاد ومحرّرها ومنقذها وبانى عزتها وقائدها الأوحد وفنانها الأوحد وفحلها الأوحد و . . . ؟

ـ المعذرة . .

ـ . . . ومحرّرها ومنقذها وبانى عزتها وقائدها الأوحد وفنانها الأوحد وفحلها الأوحد . .

ـ المعذرة . .

ازداد وجه المارّ انتفاخاً وازرقاقاً . وجحظت عيناه . وتسارعت أنفاسه وعلى طرفى فمه برزت رَغوتان شبيهتان برغوة الجمل الهائج .

ـ أيها اللعين ! ، ، . وبسرعة جنونية سدّد له لكمة عنيفة ألقته على الأرض شعر أن فمه امتلأ بالدم وبالمرارة . « كان على ألا أعود ابداً إلى هذه البلاد القاسية » . أحاط به المارّة . صرخ الذى لكمه وهو فى حالة من الهيجان الشديد . « هذا الكلب يدعى أنه لا يعرف زعيم البلاد ومنقذها وبانى عزتها وقائدها الأوحد وفنانها الأوحد وفحلها الأوحد ! » . ودونما تردّد راحوا كلهم يرفسونه بأرجلهم . وثمّة واحد ضغط بحذائه الثقيل على بطنه فأحس أن أمعاءه تصعد إلى فمه . وفجأة ، ووسط تلك الضجة ، ووسط ذلك العنف ارتفع صوت : « اتركوه ! »

تراجعوا إلى الوراء وهم يلهثون . وظل هو ملقى على الأرض يئن من الألم .

ـ تَعَالَ يا ولدى . .

نظر فإذا به ذلك الشيخ الذى التقاه فى الباص وسأله عن البساتين .

ـ تَعَالَ يا ولدى .

نهض بصعوبة . أحس بآلام وبرضوض فى ظهره وفى بطنه وفى فخذيه وفى جنبيه وفى رأسه وانتبه إلى أن حقائبه اختفت . أراد أن يقول شيئاً غير أن الشيخ أشار إليه بأن يتبعه ففعل . سارا صامتين حتى وصلا إلى دكان صغير يمتلىء بالصناديق وبالأكياس . جذب الشيخ كرسياً صغيراً . .

ـ اجلس يا ولدى . .

جلس . أشعل الشيخ سيجارة ثم قال وعيناه إلى الأرض .

ـ لقد قلت لك إن السفر أتعب ذاكرتك يا ولدى . . وأكيد أن الأشياء اختلطت فى ذهنك . .

ـ ولكن جدّتى أرسلت إلى رسالة منذ شهر . .

ـ وأين تسكن جدتك ؟

ـ فى شارع السلام . قرب الساحة العامّة . قرب المسجد . قرب المتحف .

ـ كل الشوارع بالأرقام . وليس هناك مسجد ولا متحف بالقرب من الساحة العامّة .

ـ ولكنى متأكد . .

ـ اسمع يا ولدى . . أعتقد أنك تتحدث عن مدينة ارميم القديمة التى تهدّمت منذ زمن بعيد . . وأنا صغير سمعت الكبار يتحدثون عنها .

ـ وأين توجد ارميم القديمة ؟

ـ هناك فى الناحية الغربية . . على بعد عشرة كيلو مترات تقريباً . . ودون أن يودّع الشيخ ، جرى باتجاه الساحة العامّة . أوقف تاكسى :

ـ إلى ارميم القديمة من فضلك . .

كان الليل يقترب . وكانت السماء تنتشر مثل رداء قذر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومتآكل فوق المدينة . وعلى جانبى الطريق تمتد أراض جرداء كأنها تفضى إلى الفناء والموت . توقف التاكسى . « هذه ارميم القديمة » قال السائق . دَفَعَ ونزلَ .

ـ أتريد أن أنتظرك ، ، قال السائق

ـ لا شكراً .

انطلقت السيارة وسط الغبار . ولما اختفت وتلاشى هديرها ، وجد نفسه وسط سكون موحش . كانت هناك أكداس من الحجارة ومنازل مهدمة تغمرها الأشواك والأعشاب الوحشية . ظل يطوف ويطوف بحثاً عن أثر لبيت الجدّة . وحين لم يعثر على شىء جلس فوق كدس من الحجارة فى انتظار أن يفهم . ثم لفه الليل .

ميونخ : حسونة المصباحى .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إبراهيم فهمى

قصة | لغة الأحبة

إهداء :

إلى أمى بنت القبائل ، والتى لولا عيناها السوداوان ، لما غفى أبى ، فأمسك بالدور من بدايته ، ففصّل الكلام ، وأحسن القول ، فاستقام المعنى ، الله . . الله . . عليها ست البنات ، أمى . .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

. . بجوار البيت القديم ، والنهر القديم ، ما زالت نخلتنا « البرتمودة » على حالها ، تعطينا التمر غضاً فنأكله ، ونحفظ بعضه برمضاء النجع . كُنت أنا فى علم الخالق لم أزل ، حينما أتى أمى الطلق الأول ، فأوت إلى جذع النخلة ، ولدتنى باسم الله . حينئذ ، اقتسمت معى النخلة العمر والزمان ، قسمة عادلة ، أذكر أننى سرقت النار من مدفأتنا الشتوية ، حفرت على الساق اسم الله واسم أبى واسم بيتنا فى القبائل بالشمس والنور والنار ، استوى عودى ، ونضج الوجه ، صرت يا إلهى فى طول أبى ، ما خيَّبت قلب أبى التقىّ ، فحفظت القرآن ، عن ظهر قلب ، ثم خلعت الجبَّة ، والقفطان ، تركت صحاف الخشب ولبست القميص ، والمنطلون كتلاميذ المدارس ، وظهر لى شارب كزغب الطير ، وعدوت خلف عربة البنادر ، وهناك حيث المدرسة الثانوية ، وها أنذا بالمجموع العالى تخرجت ، فأرسلنى وراء علم ينفعنى ، وينفع الناس ، وحَرص علىَّ ، فزودنى بتمر المواسم ، كى أعود إلى أهلى فعدت ، تلون وجهى بلون المدينة ، ولسانى لسان المدينة ، وما زال لون الناس بلون الأرض ، ولون التراب ، ولون النهر ، ولون الحزن القديم . .

. . وإذا ما تحدثت ، ضحك أبى ، قال : كلها أيام ، يعود الولد سيرته الأولى ، وما أخذت البلاد الغربية مِنّا شىء ، هذا الكلام أعرفه ، منذ أيام سافرت فيها وراء ثمارى هُنَاك وما تمكن منى ، وما تلفظ به لسانى قط ، . . والأيام الغادرة نالت من أمى . وهو شقاء البيت ، والغيط ، ووحشة العزيز الغالى . ونالت من أبى ، وإن لم يزلْ يشكو من الزمان ، وأمى ، ورجال الجمعية الزراعية . الأيام تكورت على صدور البنات ، صرن يا إلهى ! ذات أرداف ، وضفائر ، وعيون تقول . قالت أمى : الله طرح فيك البركة ، فأثمرت ، كما نخل الشواطىء . إلى الصدر المضمخ برائحة النهر ، والزرع ضمتنى ، كانت خائفة ، أن تخطفنى الغربة ، منها ، ثم نسيت نفسها من الفرحة ، وسط نساء النجع رقصت وغنت :

« . . يا سُكر مكرر ، إتنين وراه ، واتنين قدامه . »

« . . واتنين يرشوا ، الورد فى أكمامه »
« . . ليلة سعيدة ، آنسوك إخوانك . »
« والورد فايح ، فى جبّتك ، وفى قفطانك . »

. . ثم جاءت بمنقد النار ، أطلقت البخور ، والصَندل ، والمسك ، بوسعة الدار ، قالت : خشيت عليك فيها خشيت يا هالوله ، أن تسرقك المدينة منى ، كما يسرق الكحل من العين .

. . يقولون يا ولدى نساؤها قادرات ، لا أدرى كَيْف ، ويقولون أشياء أخرى لا أعرفها . صار الغائب لا يعود من الشمال ، كما النهر ، فتلطخ المرأة الوجه بطمى النهر ، تبحث عن رائحة الغائب ، فتسأل العائدين أمثالك ، لكنك ولدى وأعرفه ، على ذراعك ربطت حجاب الشيخ ، صاحب المقام العالى ، ووعدته بالنذر وقتما ينضج القمح فى السنابل فوفيت ، ووعدته بالنقود ، وكانت فضية فوفيت وهاأنت عدت ، ولم تفسدل البنادر ، سألتنى أيضاً : « إن كان للمدينة نهر مثل نهرنا ، وإن كانوا يغنون للنهر مثلنا ، ويخشونه مثلنا ، . . سألتنى ، وأنا حامل العلم ، والشهادة ، . . لماذا يجرى النهر للشمال دائماً . ؟ جاء صوت النساء بالغناء مرة أخرى :

« . . قدامك عروسة ، شرطها بفلوس . »
« . . رعرع حصانك ، فى النخيل والبوص . »
« . . قدامك عروسة ، شرطها يحضر . »
« . . رعرع حصانك ، فى النخيل أخضر . »

. . بطول المدرج تلاصقنى ، تهرب بعينها الناعستين ، خلف ظلال السطور الزرقاء ، وكان فى قلبها ، شىء ، تود أن تحدثنى به ، فحدثتنى عن ، عهدنا الأول ، وقلوبنا الهاربة من ليالى المدينة الشتوية . بقلق ذكرتنى باليوم الآتى ، بالورق والقلم ، المرن فى يدى ، استحضرت أمامها خطة المستقبل ، فاطمأنت ، أرجأت حديثها المعتاد عن السفر والهجرة ، وعدتنى بالانتظار ، إلى حين أن نواجه رغباتنا المُلحّة بالمال ، ثم نُعيد النظر ، فى أيامنا الآتية ، فأقتنعنا بحدود بلدنا الواحد ، وأخذت من وجنتيها الورديتين ولوّنت مستقبلنا .

(. . قبل أن أسافر ومعى الشهادة ، ذكرتنى بأول مكان ، لماً تعارفنا فيه ، فَردتَ يديها ، الموجعتين من التصفيق حتى الساعة ، من « قصّة » قلتها فى المهرجان ، وقالت لى : « شايف ! كنت أمد يَدَىَّ بوسع فناء الجامعة ، ووسع المدينة التى أنجبتها ، أقول : هل بالمدينة ، نخلة مثل نخلتى ، فأعطتنى عينيها الخضراوين ، مثل التمر أول المواسم أخضر ، نقول له : « نارخ » ، ثم تعطينى صدرها كما السباط ، لماً تطيب ، ثم وقفت ، واستقامت كنخلة وصفقت لى ، كما يصفق جريد النخل من نسيم الشمال ، ثم مالت علىَّ بشعرها كما الشواشى ، وقالت لى : « برافو » . .)

. . وكان أبى ، حينما ودّعنى ، على محطة القطار ، حذرنى من أشياء والنساء ، والعربات ، والنور الكاذب ، فقلت له : يا أبى ، أنا لا أخاف النساء ، ولا العربات ، وأميِّز النور فأعرفه .

. . كانت حينما ودعتنى ، ذكرت اسمى مرَّات ، وكنت أحبه معطراً من فمها ، وكنت أحبها شمالية ، تخفف الراء فى شفتيها ، وكنت أقول اسمها ، فتحب أن تسمعه منى ، وأنا جنوبى ، أفجر فى اسمها كل الحروف .

« . . كانت حينما ودعتنى ، أخذت من كراسة المحاضرات ورقتين ، وصنعت تاجين ، تاجاً على رأسها ، بشعار ملكة الشمال ، وتاجاً على رأسى بشعار ملك الجنوب ، ثم نوحد التاجين معاً فى تاج واحد ، وشعار واحد ، ونتوج ملكين على البلاد ، ثم كانت حينما ودعتنى ، صفر القطار صفارتين أخيرتين ، واحدة لى ، وواحدة لها ، فجرّت قبالة النافذة ، تعطينى منديلها هدية ، وتلوح لى كما « فاتن حمامة » حينما كنت أراها ، والتلفزيون ، داخل علينا جديد . قالت اسمى ، فخففت الراء فى شفتيها ، وقلت اسمها ففجرت فى فمى ، كل الحروف ، ولو سألنى أبى الساعة عن نخل المدينة سأغمز له بعينى ، ساعتها سيفهم . . ! »

. . ارتدى أبى جلبا به المزهر ، وشاشه المزهر ، من البندقية ذات الروحين ، أطلق النار ، أتى بخشب « السنط » الجاف ، أشعل ناراً ، حطَّ عليها قوادير الحناء ، منها نقش النسوة أقدامهن ، ووضعها الرجال فى الأيادى ، على قوادير أخرى ، كان النذر من لحم الضأن الصغير . أكل القوم وشربوا من يد أمى شاى « المناصير » الثقيل ، تحدث القوم عن حكايات أعرفها ، قالوا : عن الجمعية التى تأخذ حقها جبراً ، عن الشيخ والعمدة ، ووقت المواسم ، تعطى السماد والغلال بالغالى ، قالوا : نحتاج إلى « أفندى » مثلك ، يتحدث كما يتحدث هؤلاء الأفنديات ، ويعرف كيف تنمو الأرقام فى الدفاتر كورد النهر . قال أبى ، تغيَّرت الدنيا يا قوم ، وولدى بيننا ، نسأله العلم ، كما نسأله المشورة ، احتاجت الأرض إلى العلم ، كما احتاجت إلى الرجال ، وولدى ، ما خرج من لحم أهله كما الظفر ، ثم نظر لبنات القبيلة اللاتى كما النخل ، كان بوده أن أحادثه عن شىء يريح قلبه المشتاق ، فأكمل نصف الدين ، وبعيالى أملأ الدار ، فلم أحادثه .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

.. جاء وجهها الشمالى ، وارتسم على وجوه البنات ، للبنت عينان خضراوان كشواشى النخلة « البرتمودية » الأم ، ووجه بلون قمح السنابل ، وشعر كليل نجعنا القديم ، ويدان شماليتان لكن دافئتان . جاء أبى ، وجالسنى على السرير الحرير فغنّت البنات للمرة الثالثة

« .. سيب اللون .. سيب اللون .. سيب اللون . »
« .. سيب اللون .. خُذْ الأصيلة ، وسيب اللون . »

قال لى يا ولدى (شايف) ، بناتنا كما النخل ، النخلة ، ناخذها بالمواثيق ، ونعرف حدودها ، بالتمام ، الحد البحرى من ناحية ، والحد القبلى ، والشرقى ، والغربى ، ثم نعرفها ، باسمها والسمعة ، وتضع يدك على الأرض التى تطرح عليها ، فتعرف الأصل ، وتعرف المنابت . والنخلة التى تميل من غير الريح ، نقطعها من جذورها ، كذلك البنات ، ولا يبقى ولدى لو مالت « مرتك » منك ، يا مايل ، والنخلة التى تمد جريدها خارج الحدود ، نقصص جناحيها وليس بالبلاد نخل مثل نخلنا . ثم ينظر فى البنات ، ويقول لى : « شايف » ، ثم ضحك فى وجهى ، ضحكة ذات مغزى . على سبيل الاحترام ، دورت رأسى العارية ، بعمامته ، قال : إن مسّ العشق قلبك يا ولد ، أمامك بنات القبيلة يخطرن كما الأوز ، فخذ ذات الدين ، واملأ علينا الدار بعيالك ، قال : ما أتيت لنا بها ، كعروس المولد ، ولو فعلت يا ولدى ، لركب العار عمرى الآتى ، والذاهب ، لكنك ولدى وأعرفه ، ثم أمر البنات بالغناء ، فغنين :

« .. قدامك عروسه .. شرطها بفلوس . »
« .. رعرع حصانك ، فى النخيل والبوص . »
« .. قدامك عروسة ، شرطها يحضر . »
« .. رعرع حصانك ، فى النخيل أخضر . »

« .. كانت تجلس جوارى ، فتعرفنى حينما يأكل الكلام يدى ، فأبحث عن قلمى فى جيوبى فلا أجده .. ساعتها تعطينى قلمها ، ووجهها ، وعينيها ، وتقول لى : أكتب ، فأكون كذكر النخل حين تهزه ريح الشمال ، وأكون مثله « أبو الفهام » أبى ، متى يغنى فينقر على الدف بأظافره ويفيض من فمه النهر ، فتترك لى صدرها ، أنقر عليه بأصابعى ، أغيب عنها يوماً أو يومين ثم أعود لها فرحا بما كتبت ، فأعطيها ، وأحب كلامى حين يخرج معطراً من فمها كحبات التمر ، أقول : الله .. الله .. ثم نجرى فى الشوارع ، أجمع فستانها بيدى لمّا يُطيّره الهواء وأقفل صدرها بيدى حينما ينكشف للعابرين ، أسير من أمامها مرة ، ومن يمينها مرّة ، ومن شمالها ، ومن ورائها ، وأحفظها ، وأخبئها بصدر جريدة الصباح ، تقول لى : « يا إبراهيم » ، والبنت شمالية تخفف الراء فى فمها ، وأنا جنوبى ، « أفجر فى فمى كل الحروف » .

.. قال لى أبى : « نخل المدينة مثل « ناسها » ولا تجد إلا النخل الوارد من الخارج لعباً للأطفال كالذى يأتى به العيال المسافرون من بلاد ليس بها نخل ولا « ناس » وأعطانى نخلة ، كى ألعب بها مع عيال المدن ، وهو يضحك ، حتى يهتز صدره كجبل ، وتسقط عمامته ، ويقول لى : الرجل منّا فى حساب القبيلة ، يساوى النخل الذكر ، والنخلة الأنثى تساويها امرأة شباب . لكننى لمّا رأيتها ، ورأتنى أمد يدىّ بوسع المدينة .

« أقول » : كان لى نخلة « برتمودية » الأصل ، تعطينا التمر غضاً فنأكله ، ونحفظ بعضه برمضاء النجع ساعتها ، وقفت كنخلة ، أنثى شباب ، وصفقت لى ، نزعت عن رأسها « الإيشارب » ، فماج شعرها كما الشواشى ، واستقامت كساق نخلتنا « البرتمودية » الأصل ، وأخذت منى قِصَّة ، قرأتها طوال الليل ، وأعادتها لى معطرة فى الصباح ، فنزعت نخلتى « البلاستيك » من جذورها ، ورميتها من النافذة ، على البدروم مع القمامة ، وكنت أنتظر جرائد الصباح فأصحو قبل باعة الجرائد ، وباعة اللبن الحليب ، ثم أشترى نسخة لى ، ونسخة لها ، فتفرح معى ، بما كتبت ، تتحسس الحروف ساخنة فى يدها ، فآخذ من عينيها الخضراوين كما التمر فى أول مواسمه « نارِخْ » وكنا نصنع دوائر بالطباشير على الإسفلت ، فترمى بثقل الصحف على الطوار ، وتريح عينيها على صدرى ، وأريح عينى على صدرها ، نضع قروشنا كلها ، أمام عيوننا ، نقسمها على رغيف ، وكتاب ، فتضع أصابعها فى مفرق شعرى وتصنع لى تاجاً ، فتكون ملكة متوجة على الشمال ، وأكون ملكاً على بلادى ، ثم تقرأ لى كلامى ، تخفف الحروف فى فمها ، وأقرأ لها ، أفجر فى فمى كل الحروف ، تقول لى « برافو »

غنت البنات :

« .. قدامك عروسه .. شرطها بفلوس . »
« .. رعرع حصانك .. فى النخيل والبوص . »
« .. قدامك عروسة .. شرطها يحضر . »
« .. رعرع حصانك .. فى النخيل أخضر . »

.. خلع أبى عمامتى ، لفّها على يديه ، ثم دورها على رأسى بنظام ، قال لى : نسيت ، كيف تلُف العمامة ، يا بن القبايل ! ثم جذبنى من شعرى الذى نزل على وجهى ، وهددنى أن يجزه كما الماعز ، وأنا ولده الصحراوى ، وعيب علىّ التشبه بنساء المدن ، ثم قال لى : قِفْ ، فوقفت ، ضربنى من

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نصفى ، فاعتدلت كما ساق نخلتنا « البرتمودية » ساعتها ، أشارَ لى على بنت العم ، دون أن أراها الآن ، قال لى : كبرْت ، وأشار لى على طرحتها ، وجلبابها المعلق هناك ، فقلت له ، « كَبرَت البنت » ، ثم أشار لى على التمر المنشور جواهر على سطح بيت عمى المجاور ، وبناتنا نعرفهن من التمر ، الذى يعرفن كيف يحفظنه ، ويبعثرنه بيد خبيرة تحت الشمس ، « والخابية » هى التى لا تعرف شيئاً من هذه الأمور ، ثم أشار لى على الأطباق ، التى لا أحد يصنعها مثلها فى النجع ، قال لى : أمَّا اسمها ، فأنت تعرفه ، بنت عمك من لحمك ، ودمك ، والذى يفوت لحمه ، نحرقه كما نحرق النخل الذى يهيف ، ولا تسمع كلام كتب البنادر الذى خرَّب رأسك ، فتكره زواج الأقارب ، ودمنا لا يجرى بعيداً عنّا ، وبناتنا ، تكلمهن فيقلن لك نعم ، ويقلن لك : « حاضر » ، وليس مثل بنات المدينة هناك ، فلا واحدة خبأت وجهها منى ، ولا واحدة دارت نفسها خلف باب بيت ، صدِّق أبوك يا ولد : للساعة علامات مكتوبة . . !

« كانت تأخذ من أغصان الشجر الجاف ، من حديقة الجامعة ، ومن الورق ، ثم تبنى لنا بيتاً صغيراً ، رغم المدينة التى تسك فى وجوهنا الأبواب والنوافذ ، ثم تقسم الحجرات ، حجرة حجرة ، على يدى ، وعلى يديها ، ولا تنسى المكتبة ، تضع أبا العلاء ، والجبرتى ، وابن خلدون ، والسيرة الهلالية ، وأم كلثوم ، ثم تضحك ضحكة أعرفها ، فتفتح بيد بها باب حجرة النوم ، تضع لنا سريراً واحداً ، ولا تقسمه نصفين ، تقول لى : نحيا وننجب أطفالاً ، ونموت على سرير واحد .

. . كنت أقول لها : « هيَّا نجرى » ، وأخاف عليها أن يزيد خصرها النحيل ، فتحافظ على أكلها بالمواعيد ، ثم آخذ لها صورة ، وتأخذ لى ، أضع يدى على صدرها ، وتضع يدها على كتفى ، تقول لى : « يا إبراهيم » ، والبنت شمالية تخفف الراء فى فمها ، فأقول اسمها ، وأفجر فى فمى كل الحروف .

. . جاء وجهها على وجه نخلتنا « البرتمودية » الأم ، فسرقت النار ، كما كنت أفعل ، من مدفأتنا الشتوية ، كتبت اسمها ، وميلادها ، وبنت من ؟ هى فى المدينة ، رسمتها ، بوجهها ، الذى كوجه طفل ملاك ، وعينين خضراوين ، كشواشى النخلة « البرتمودية » الأم ، وشعر كليل نجعنا القديم .

. . كانت تجلس جوارى ، كطفل ملاك ، حينما يسحرها الكلام منى ، تقوم من فورها ، ولا تهتم بالناس ، تكاد تقبلنى ، ثم تغنى به على كل الزملاء ، وتظل فرحانة طوال النهار ، تنسى كل المحاضرات ، وحينما تتعب تستقر فى كفى كيمامة »

كان أبى يقول لى : « أخاف عليك يا ولد ، أن تدير رأسك ، واحدة من بنات المدينة اللاتى يحفظن كلام الهوى والغرام من كتب المدارس ، والمسلسلات ، وأغانى « عبد الحليم حافظ » والواحدة من بناتنا ، يكفيك أن تنظر لك ، بطرف العيون النواعس ، فتقول فيها ، مالم يقله « عَنترة » فى « عبلة » بنت مالك .

. . لكننى كنت حينما أنظر إلى عينيها ، لا أعرف لهما لوناً ، ويحمر الوجه ، والخدان ، وأظل طوال الليل ، أفسر كلاماً ، لم يقله أبى فى شبابه لأمى ، وما سمعته « عبلة » من « عنترة »

. . جاءت أمى ، أطلقت البخور فى الدار ، قالت لى : وجهك أصفر كما عيال المدن ، وضعت قطعة المعدن فى الجمر ، فعرفت أنها ستكوينى فى مواضع ، تعرفها بنت القبائل فى جسدى العارى ، تأكدتْ من حجاب الشيخ الذى على ذراعى ، قالت : نساء المدينة ، يضعن الحب للرجال فى حافظات النقود ، والملابس ، وفتَشْتُ فلم تجد لا إبر ، ولا كبريت ، ولا ورق ، ولا عطر ، ولا أحمر شفاه على مناديل . ثم فتحت حافظة نقودى ، ودقَّت على صدرها ، صرخت « يا رماد فالك » ، يا ولد بهيَّة ، هى البنت ، غيرَّت لونك ، وغيرت دمك ، ولسانك ، الذى يقول لى عليه ، أبوك ، « الأهبل » ، كلهًّا أيام ، ويعود الولد سيرته الأولى ، قال لها « مالك يا ست البنات » ولم يقل لها مالك يا أم إبراهيم . . . قالت : صدقت يا زين ، ولا تنطق اسمه معى ، هاالولد العاصى ، ورمت له الصورة فى وجهه ، قالت له : خُذْ ، كانت البنت ما زالت تبتسم لى ، وتضع يدها على كتفى ، ساعتها ، نظر إلىَّ بعينيه ، فأحرق جلدى ، قال لى : قالتها ، يا ولد ، هاكلمة ، صاحبة الودع ، لما طبعت لها كفك على الرمل ، « ولدك فَلاتى ، داير على هواه » ، ثم التقط الحبل المبتل بماء الزير ، وضربنى ، فسال دمى على الأرض ، جاءت أمى ، ووقفت بيننا ، فضربها معى ، وسكتت البنات عن الغناء ، وخرج عليهن به فأخذنه من يده ، قال : هى التى خرَّبت رأسه ، وأعطى الصورة للملأ ، قال : أمَّا الكتب فهى بريئة منه ، وللعلم أهلهُ وناسهُ ، فرأيت شعرها المكشوف ، دقَّت كل واحدة على صدرها ورأين عينيها من غير حجر الكحل الكثيف ، فقلن : عيوننا أحسن ، ورأين أزرار صدرها المفتوح ، وكنت قد نسيت أن أقفله بيدى ، ورأين يدها على كتفى ، ورأسى على صدرها ، وقلن : الولد فلاتى « داير على هواه » ، وأعطينها لبنت العم المختفية ، كأرنب خائف هناك فى

حجرة الحاصل ، فرمتها فى نار المواقد ، وكان عطرها يفوح ، وشعرها « السايح » يحترق ، والنار ليست برداً ، ولا سلاماً عليها .

. . قال أبى : الله . . الله . . صارت صغارها ، كبار يا ناس ! ما أرسلتك ، لتجلب لنا العار حتى عتبة الدار ، اسأل أبوك ، عليهن نساء المدينة ، حين يأتين كل مساء ، فى التلفزيون ، وقت « المسلسل » يلبسن ملابسنا ، ويتحدثن كلامنا ، ثم يتنكرن فى النخل مرَّة ، ومرَّة فى النهر ولو طفت العالم كله مثلى ، وحفيت قدماك ، ترى الناس يأخذون مِنَّا كل شىء ، لكن عندنا الأصل ، وأشار للبنات ، فغنين :

« . . سيب اللون . . سيب اللون . . سيب اللون . »
« . . سيب اللون ، خُدْ الأصيلة ، وسيب اللون . »

أشعلت أمى النار ، فى قطعة المعدن ، ودعت أبى أن يقرأ عليها فقرأ ، وبعينيه المائجتين كما النهر ، طالعنى ، حاول أن ينفذ بعينيه إلى ما وراء جلدى ، ليرى بشرتى الأولى ، ودمى الأول ، فأهرب منه وراء جلدى وأتخفى فيه ، ثم ناولته النار ، فأخذها منها ، كى يطهرنى من رجس المدينة والضلال ، ثم اختار المواضع القديمة من لحمى ، وأشعل النار فى دمى ، ثم فى لحمى ، من الحديد الحامى ففاحت رائحتى ، مثل رائحتها ، التى ما زالت تفوح من المواقد ، ولمَّا توجعت ، صرخ فى وجهى وضربنى على قلبى ، قال : علمتك المدينة ، العشق الكاذب ، ثم زعق بالصوت العالى ، وكان صوته يعلو ، والنخلة تعلو ، والدار تعلو ، طاردنى الصوت العالى فى دروب النجع ، طاردنى حتى المدينة البعيدة فى الشمال البعيد ، حيث المدرج المختنق برؤوس الزملاء ورأس دكتور الأدب القديم ، وأفزع وجه حبيبتى المنتظر فى المدينة إلى حين الرجوع ، حدَّق القوم بعيونهم الحادة فى وجهى ، فغروا أفواههم ، وأخرجوا لى أنيابهم وغرسوها فى لحمى ، فخرَّ دماً ، تأففوا من لحمى البارد كدماء المدينة ، خضب الدم أعواد البوص ، وتراب الدار ، وحيطان الدار ، وانتظروا جثتى الميتة ، رقصت أمى رقصة الموت ، غنَّت أغنية الموت ، وبكت على الفقيد الغالى .

. . يعود وجه حبيبتى الفَزِع ، يتهالك متعباً بجوارى ، يتشبث بى ، تمسح دمى المتثال من عروقى ، تحجبنى عن عيون أمى ، وعيون أبى ، وعيون القوم ، وعن أنياب القوم ، تذكرنى بحبنا القديم ، وعهدنا القديم ، تغنى لى أغنية شمالية دافئة ، تقول اسمى ، فتخفف الراء فى فمها ، وتقول لى : « يا إبراهيم » ، وأقول اسمها ، وأنا جنوبى أفجر فى فمى كل الحروف ، ثم تحادثنى بلغتى البلاد البعيدة . .

القاهرة : إبراهيم فهمى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عزيز الحاج

قصة: راقصة من حيّنا

١

« . . . كانت دائما هناك : صباحا ساعة ذهابى إلى المدرسة ، وظهرا ساعة عودتى ، وعصرا بعد نوم القيلولة ، ثم فى المغيب قبل هبوط الليل . أربع مرات فى اليوم الواحد صيف شتاء ، ومهما اختلف الوقت وتبدلت ساعات الشروق والغروب .

كانت تكنس أولا ، ثم ترش فرعنا من الزقاق ابتداء من أبعد نقطة عند تلاقى الفروع الخمسة التى يتألف منها زقاقنا المتشعب الطويل . وكان فى فرعنا ما يناهز السبعة عشر بيتا ، تكنس سنيّة عتباتها واحدا فواحدا برضى أصحابها أو على مضض منهم ، حتى تصل بيتنا وكان الأخير ، فى القاع تماما . وبعد ذلك تجلب من دارها أسطل الماء ، وتشرع برش الطريق الترابى الضيق من البقعة الأقصى ، حتى إذا وصلت بالقرب من دارها ، الواقعة وسطا ، تركتها إلى دارنا لتبدأ منها بالرش شبرا شبرا حتى تنتهى بدارها حيث خاتمة المطاف . فترش الأرض ، ثم العتبة الحجرية ، تغسلها غسلا جيدا وتنهى الدورة بقدميها تصب فوقهما الماء صبا وتجلوهما كالفضة . ثم تلتفت يمينا ويسارا وعلى وجهها ابتسامة هادئة واسعة وتغيب فى الدار .

أما فى أيام المطر الغزير فإن سنية كانت تتكيف مع الوضع الجديد . فما إن يتوقف المطر حتى تسرع إلى تناول السطل ، لتغرف من المياه المتجمعة فى الحفر وتنقلها إلى بالوعة البيت أولا بأول . فإذا أكملت هذه المهمة ، عادت بسطل من الماء النظيف وبفرشاة كبيرة وقطع قماش وصابون أبيض اللون ، وتأخذ بتنظيف الأبواب بعناية فائقة وصبر طويل حتى تتجدد الأبواب وتخرج من بين يديها متلألئة تضحك .

كانت سنية فى حوالى التاسعة عشرة ، متوسطة القامة ، بيضاء ، بضة ، ممتلئة ، ذات وجه مدور ، وعينين واسعتين ، وشعر أسود كثيف منفوش حول وجهها ، ولا تغطى رأسها أبدا . وكانت فى العادة تلبس فستانا أسود ، لحد الركبة ، قصير الردنين ، منفتحا بعض الشىء عند الصدر . وعندما يشتد البرد تلبس فوقه سترة حمراء يزيدها حسنا . كانت مقاييس فستانها ، ورأسها الحاسر ، مغامرة جريئة إلى حد الاستهتار فى تلك الأيام ، خصوصا عندما تتبلل فيلتصق القماش بالأجزاء الحساسة من بدنها حتى تكاد تقاطيع عجيزتها تضج وتصرخ ، ويكاد نهداها يمزقان الدشداشة الضيقة . وكان منظرها فى تلك الحالات خاصة يثيرنى ويهزنى وأنا طفل التاسعة . ولكن رجال الزقاق وزواره كانوا يغضون النظر عند التقائهم بها ، وكأنهم لا يرون أحدا . وكانت نساء الزقاق يتعفّفن عن التعليق الجارح والتأنيب ؛ حتى العجوز النمامة ، أم صبرى ، كانت على علاقة ودية مع سنية ، وقد تدعوها فى أيام الحر الشديد إلى رش مجازها مرتين أو أكثر فى اليوم ، ثم تشكرها قائلة :

«عفارم ! عفارم ! أنت والله بنت حلوة وحبّابة . . الله

يخليك . » . . . فقد كانت سنية فى عرف الجميع مجنونة ، والمجانين معذورون ، وهى فوق ذلك بنت الحارة ، وأهل الحارة عائلة واحدة ، غنيهم وفقيرهم ، وكبيرهم وصغيرهم ، ومهما كانت أصولهم الجغرافية أو القومية . فوالد سنية الحاج شعلان جاء الحارة من الناصرية منذ عشرين سنة واستقر فيها فصار جزءا لا يتجزأ من أهلها . وقد كان رجلا تجاوز الأربعين ، محترما ، ومشهورا بالورع والتقوى ، ويترقب جيرانه فى كل فجر ترتيله الرخيم للقرآن . كان تاجر طعام على بسطة من العيش ، برا بالفقراء ، كريما مع المتسولين . وكانت سنية وحيدة العائلة ، دخلت الابتدائية ثلاث سنوات ، كما عرفت فيما بعد ، حتى داهمها المرض ، فباتت ملازمة البيت مع أمها وعمتها ، لا تترك البيت خارج فرعنا من الزقاق .

كانت تشتغل صامتة لا تند عنها كلمة ولا صوت ، سوى طقطقة قبقابها وهى تذهب وتجىء . أما ابتسامتها فكانت دائمة تكاد تقرأ فيها كل شىء ولا شىء ، سوى عندما تبتسم لى فأجدها ابتسامة فهم وحنان وشوق . لقد وعيت للدنيا وأنا أرى سنية فى حارتى تكنس وترش وتنظف الأبواب وكانت عندما أمرّ من قدامها وحدى أو مع شقيقى عيدان ، الأكبر منى بعامين ، تسرع لأخذى برفق ، وتنحنى على ، وتقبلنى بحنان ونظراتها تشع إشعاعا خاصا . كنت أتفاعل مع دغدغات قبلاتها وانفعل لحرارتها وأتمنى لو أبقتنى لصقها أطول مدة ممكنة . غير أن أمى كانت تحذرنى منها وتأمرنى بتحاشى قبلاتها ، وتقول لى بحدة إذا احتججت :

«أنت بعد طفل . ما تعرف الدنيا . الآن هى تقبلك ، ولكن قد يهيج جنونها يوما فتنتزع من خدك لحمة أو قد تقطع رقبتك . » . إلا أننى لم أكن أكترث لهذه التعليمات والتعليقات لأننى لم أكن مقتنعا أصلا بحكاية جنون سنية . وأين جنون ملاك جميل رقيق يبتسم على الدوام ويمنح القبل الحلوة ؟ . . . وقالت لى أمى ذات يوم ، وقد أعادت تحذيراتها بعد أن شاهدت من الشباك سنية تقبلنى أطول من المعتاد :

«لا تقل ليست مجنونة . وإلا فما هذا الكنس والرش المستمران ! حتى داخل بيتهم تنظف الجدران أربع مرات من فوق لتحت وتستعمل السلم الخشبى لهذا الغرض . ثم انظر إلى ثوبها القصير وشعرها الحاسر . . أفعل العاقلات هذا ؟ » .

فأجبت باستنكار :

«ولكن جدى يغسل حذاءه بالماء والصابون فى كل مساء ، ويغسل خروفنا مرتين فى اليوم . وبالأمس فرض علينا أن نمسك بالديك ليغسله بنفسه . ثم انظرى قسونه معنا . كيف أحرق اصبع عيدان بالسيجارة ، وسجنه ، ومنع عنه الطعام ، وكيف ألقى بالقطيطة أرضا حتى ماتت . أما سنية فلا تخدش عصفورا» .

فاحتدت أمى وصرخت بى :

«اخرس ، عادل ، يا قليل الأدب . أخوك مشاكس ويستاهل القصاص . اسكت ! » .

ولكن انشدادى إلى سنية كان يزداد قوة مثلما أخذت تزداد حرارة قبلاتها ورقتها . كان الزقاق بالنسبة لى هو سنية ، وكانت عالمى كله . وكانت نظراتها عندى مفهومة أكثر مما لو نطقت بالكلمات . وربما لو نطقت لفقدت شيئا من تأثيرها على ومن سحرها الخفى . وكنت أعرف من أهلى أنها لم تولد خرساء ، وفى المدرسة كانت تنط ، وتركض ، وتقرأ القرآن ، وتردد على أمها الدروس التى تتلقاها فى الصباح . كانت طفلة اعتيادية ككل طفل ، مثلى ومثل عيدان . . . .

٢

وجاء صيف ، وسافرنا مع أبى إلى الموصل لقضاء أسبوعى استجمام وسياحة فى المدينة والأقضية الجبلية القريبة . واستمتعنا برحلتنا . صعدنا الجبال المورقة ، ورأينا الشلالات ، وامتطينا البغال ، وأكلنا التوت الأحمر البرى . كنا أطفالا كثيرين : نحن الاثنين ، وأولاد عمى ، وأولاد صديقين لأبى يشتغلان فى المدينة . وعدنا إلى بغداد قبل رمضان بيومين . وصلنا فى المساء وأنا منهك فنمت دون عشاء . واستيقظت فى الصباح خفيفا مرحا وليس عندى سوى فكرة واحدة وشعور واحد : أن أراها . شغلتنى الرحلة عنها سوى حلمين طويلين . أما الآن وقد عدت ، فكأننى لم أسافر ، وكأننى كنت معها حتى عصر أمس تحتضننى وتقبلنى ، وهأنذا متعطش لقبلات أخرى ككل صباح .

لم أرها من الشباك ، ولم أسمع طقطقة قبقابها فدهشت . نزلت ، وغسلت وجهى ومشطت شعرى ، وخرجت إلى عتبة بابنا ، وظللت أترقب وأنتظر بشوق ولهفة ، وأتساءل ما إذا كانت قد انشغلت لغيابى أم نستنى . مر الوقت وأنا بانتظار ، فراودنى القلق وشوقى فى ازدياد . وناداتنى أمى لتناول الفطور ، فركضت بسرعة إلى المطبخ وشربت استكان شاى دون أن أتناول طعاما رغم الحاح أمى ، ورجعت إلى عتبة البيت . ومضى الوقت دون أن تظهر ، وتناهت إلىّ نحنحة الوالد وأوامر الجد ، فصعدت إلى غرفتى الصغيرة المطلة على الطريق أراقب من شباكها الصغير . ورأيت الحاج شعلان يخرج بكوفيته ،

وعقاله ، وعباءته البنية ، ولحيته المدببة . ولا أعرف إن كان قد رتل القرآن فجرا أم لا ، ولعل ذلك حدث قبل أن أستيقظ ثم خرج والدى ، وتبعه جدى ، وأنا واقف أمام الشباك . ودخل الغرفة عيدان ، فلم أطق صبرا وصارحته بقلقى قائلا :

«سنية لم تخرج . لعلها مريضة أو وقع لها حادث» . فطمأننى بلا اكتراث كبير وقال :

«ربما ستخرج بعد قليل» . ثم تركنى وراح .

كانت الشمس الحارة قد ملأت الزقاق وسنية غائبة . لم أعد أتحمل : فجازفت ونزلت إلى والدتى أسألها :

«لا أرى اليوم سنية تكنس وترش . هل وقع لها شىء ؟» كانت تقشر الباذنجان ، فنظرت إلىّ بتأثر وقالت :

«مسكينة سنية . كادت تقتل أمها . هجمت عليها تريد أن تنزع بالقوة ملابسها لتغسلها . ولما قاومت أمها هجمت على عمتها وأخذت تجرها للحمام . ثم صعدت إلى سطح البيت فتعرت ، وجلست فى الطشت تسلط على جسدها خرطوم الماء ، دون توقف . ولم تنفع توسلات أمها وعمتها . وبعد ساعات نزلت عارية ورفضت أن تلبس . وظلت عارية حتى عندما دخل البيت أبوها . ومنذ ذلك اليوم وهى فى السرداب . يخافون ثورتها . وقد نصح الطبيب بنقلها إلى المستشفى الخاص ، ولكن أباها رفض» .

كانت أمى تسرد علىّ هذه الوقائع وكأنها تحدث شخصا آخر . أما أنا فكأن ما أسمعه كان مجرد حلم وكلمات لا تعنينى . لم أستوعب معانى الكلمات وما كان بإمكانى أن أفهم ، كيف يمكن سجن سنية فى سرداب ، وكيف سأحرم من رؤيتها ومن قبلاتها ؟ وفجأة لدغتنى الحقيقة فصرخت :

«لا ، لا ، هذا ظلم ، هذا لا يجوز : . . هذه مكيدة ضد سنية ، حرام ، حرام ! سأذهب إلى الحاج شعلان أطلب منه إخراجها من السرداب . سأذهب الآن» . وقمت فعلا ورأسى فى اشتعال وضجة . ولكن أمى أمسكتنى بقوة . لم تكن غاضبة ، بل رأيت فى عينيها الحيرة ، والارتباك ، والتأثر . بدا لى أنها تعطف على سنية وترثى لحالها ، وأنها تبحث عن وسائل إيضاح أخرى لإفهامى حقيقة الوضع ، ولمنعى من اقتراف مغامرة طفولية . أضافت أنه لو لم تكن سنية مريضة حقا فى عقلها لما طلب الدكتور وضعها فى المستشفى الخاص بالأمراض النفسية والعقلية . والدكتور لا يعرف سنية ولا يعقل أن يتعمد إيذاءها . ولم يفعل ذلك ؟ .

اسودّ نهارى ، وطاردتنى الأحلام المزعجة فى الليل . وكان عيدان قد تأثر هو الآخر ويردد من حين لآخر :

«خطية سنية ! . كيف يسجنون فتاة جميلة هادئة مثلها ؟ أنا لا أصدق أنها مجنونة» .

لم يستطع إطلال شهر رمضان أن يخفف كثيرا من شوقى وقلقى . لياليه الصاخبة العامرة كانت تفرحنى وتسلينى ولكن سنية كانت دوما على بالى ، وفى أعماق فكرى وخيالى ومحور أحلامى .

وكان من عادة أمى أن تزور جاراتها فى ليالى رمضان ، وأن تصطحبنى معها حيثما يكون ثمة أولاد فى مثل عمرى . وكان بعض أولاد الجيران زملاء لى فى المدرسة . وذات ليلة بعد انتهاء الإفطار قالت أمى :

«هذه الليلة سأزور أم سنية ، عندهم ضيوف جاءوا من الناصرية وقد وعدت بزيارتهم» . لم يكن فى الغرفة لا جدّى ولا أبى ، فصحت بفرحة وحشية :

«سآتى معك ! » ولكنها اعترضت ، فألححت ، حتى وافقت . ركضت وكلى سعادة إلى غرفتى وانتقيت أجمل دشاديشى ، وحذاء لماعا ، وأطلت التمشيط أمام المرآة . ودخل على عيدان وقد تزين هو الآخر ليصطحبنا . وما إن غادر أبى وجدى كل إلى قهوته المفضلة فى الأحياء القريبة حتى نادتنا أمنا للنزول .

كان باب آل سنية مفتوحا فدخلنا وقلبى يضرب بقوة . كانت تلك أول زيارة لى لتلك الدار . كان فى استقبالنا أم سنية القصيرة ذات العوينات ، وعمة سنية ، وامرأتان لم أرهما من قبل ومعهما صبى وصبية فى مثل عمرينا . صعدنا إلى غرفة الجلوس فى الطابق الأول ، وكانت واسعة تنيرها الأضواء الكهربائية الساطعة ، وجلسنا على الفرش المرتبة فوق السجاجيد الجميلة ، ومن خلفنا الوسائد الطويلة الملونة . واخترنا نحن الأطفال زاوية بعيدة وكان تعارفنا سريعا وسهلاً . كان اسم الصبى ناظما واسم شقيقته منيرة . وبعد دقائق بسطوا على السجاد سفرة واسعة من المشمع ، وجىء بأطباق من البقلاوة والزلابية وحلويات رمضان الأخرى ، وأخذنا نأكل بنهم شديد . ولكن أعماقى كانت توترا ، وقلقا ، وشوقا . وانتهزت انشغال الأهل فهمست فى أذن منيرة :

« هل تعرفين أين سنية ؟ » فوجئت ، وتلعثمت ، ثم همست :

«أجل . هل تعرفها ؟ مسكينة . إنها مجنونة وهى مسجونة فى السرداب تحت» . واشترك معنا فى الحديث عيدان وناظم . واتفقنا على استغفال الأهل وزيارة سنية سرا . تسللنا واحدا واحدا وكأننا ذاهبون إلى غرفة مجاورة لكى نلعب . وبعد لحظات كانت منيرة تقودنا بصمت وخفة إلى حيث سنية .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كان حوش الدار واسعا ، مربع الشكل ، ولم يكن ثمة غير ضوء وحيد خافت بالعكس من غرف الطابق الأول .

سرنا وراء منيرة بحذر وترقب ، وحب استطلاع ، واقتربنا من باب حديدى مشبك فى الزاوية اليسرى البعيدة من الحوش ، وسمعت منيرة تقول بصوت منخفض :

« خالة سنية ! خالة سنية ! » لم تكن سنية فى حاجة إلى نداء فقد كانت هناك لصق الباب تماما . كانت واقفة وإن لم يكف الضوء لتمييز ملامحها . فالظلال والظلمة كانت هى الغالبة . ولكننى أنا استطعت تمييز ملامحها بكل وضوح : قسماتها ، ثغرها ، شعرها الأسود الكثيف ، عينيها الحلوتين . كنت قادرا على تمييزها حتى وسط الظلمات السود . كان قلبى يخفق بشدة . فرحت ، واضطربت ، وركضت نحوها وأنا أقول :

« سنية . . سنية . هأنذا عادل ، سنية شلونك ؟ » .

وفى اللحظة نفسها ندمت على سؤالى ، إذ لم يسبق لى أن خاطبتها وأنا أعلم جيدا أنها خرساء ، بل نظراتنا كانت هى وسيلة الاتصال بيننا . شعرت بأن وجهها يشع وينير السرداب ، ورأيت إشارات يديها تنادينى . بالقضبان رغم تحذير عيدان فإذا بيديها تقربان وجهى ، ورأيتها تنحنى ، وتقبلنى على العينين وعلى الخدين ، ثم أخذت تلعب بشعرى . وسمعت منيرة تخاطبها :

«خالة سنية . راح آتى لك ببقلاوة وزلابية . انتظرى» .

هزت سنية رأسها إشارة الفرح والامتنان ، ثم ابتعدت عن الباب ، ورأيتها تنزل أدراج السرداب وتغيب فى غيابته . ولكننى كنت أرى شعاع عينيها وبريقهما المعهود . كنت أميزها وأعرف مكانها وهى فى أعماق الظلمات . وعادت منيرة تحمل صحن حلويات ، والتصقت بالباب قائلة :

«خالة سنية . . جتتك بالبقلاوة ، والزلابية وشعر البنات . خالة سنية» .

وبعد لحظات صمت دوى انفجار قطع السكون . . . كان زعيقا غريبا وحشيا ، يجمع بين عواء الكلب المجروح ، وزئير الأسد ، وفحيح الثعبان . كان صراخا ، حادا ، متصلا ، مرعبا ، مدويا ، يرجّ البيت كله ، ويخرق الجدران إلى كل الزقاق ، ولعله ملأ السماء . . صوتا آدميا حيوانيا يصرخ بلا انقطاع :

« يا ناس . . يا ناس ! تعالوا ! . تعالوا . يريدون قتلى . . يريدون ذبحى . . جاءوا إلى ببقلاوة سمّ . يريدون سمّى . تعالوا ! افتحوا الباب ! يريدون قتلى ! . يريدون قتلى . . أنا سنية . . ماما . . ماما . . . والله لست مجنونة . خلصونى . يريدون قتلى ! . . . . . » .

٣

توقف الدكتور عادل عن حديث الذكريات العتيقة ، وقد تصبب منه العرق حتى غمر كل وجهه . وتناول نظارته الطبية مرة أخرى ، ومسحها بسرعة وأعادها إلى مكانها فوق أرنبة أنفه الضخم . ثم قال وهو يكرع كأساً أخرى من العرق :

«لا أدرى ماذا حدث بالضبط . صحوت على نفسى فى سريرى فجرا ؛ ودهشت إذ أجد أمى نائمة على السجادة بالقرب من السرير وقد تغطت بملاءة بيضاء . كنت معتادا أن أنام وحدى ، وكان مكان أمى فوق سريرها المشترك مع والدى . فماذا حدث ؟ ولماذا جاءتنى تشاركنى غرفتى ؟ .

وأخذت أتذكر شيئا فشيئا مقاطع منفصلة من تفاصيل الليلة : الصرخة الحادة المتصلة . . الرعب القاتل ؛ ثم الرعب ؛ وظلام الرعب . . تسمرت فى مكانى ؛ وعجزت عن الحركة ، وعن النطق ، وعن الرؤية ، وكأننى فى اللامكان وفى اللازمان ؛ شخص ، أو شىء أو مجرد فراغ ، أو شبح مطارد من قديم الزمان . . . ثم الضوضاء فوقنا ، فتفجر الأضواء فى الحوش ، وتراكض أمى وأهل البيت . . وجرى جرًا إلى فوق وأنا ذاهل ، غائب ؛ مصعوق ، مرعوب . . . ماذا وقد بعدئذ ؟ وكيف وصلت سريرى ؟ لا أدرى . .

«وتعاقبت الأيام ، وعلمت أن سنية قد نقلت إلى المستشفى الخاص ، وتحول اشتياقى ورعبى إلى دعاء بالشفاء . وعندما ماتت بعد سنتين كانت جراحى قد اندملت . قلت بصورة عفوية وآلية :

«خطية» وبكيت قليلا . ثم ابتعدت ذكراها وقصتها عنى مع مرور الزمن وتواتر الأحداث .

ودخلت المدرسة المتوسطة ، ثم الثانوية العليا ؛ وعرفت سهر الليالى الطويلة حتى الفجر دراسة ومذاكرة لكى أنال درجات عالية تتيح لى دخول كلية الطب . كان أبى يريد لى ذلك ؛ وكانت تلك أمنيتى أيضا . وكنت قد صممت على اختيار فرع الأمراض النفسية . ولا أدرى كيف تم اختيارى : هل مأساة سنية وقد ترسبت فى أغوار اللا وعى ؟ أم قلة الأطباء المختصين عندنا وطموحى الجامح إلى التفوق والشهرة ؟

دخلت الكلية ؛ واجتزت أربعة أعوام من دراستى بامتياز . حينذاك ، كانت الكلية وزميلاتها خلايا نحل سياسية تضج ؛

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتئز ؛ وتتحرك ؛ وتلدغ . وجذبتنى المعارضة السياسية وسحبتنى أمواجها . واعتقلت عصر أحد الأيام .

٤

أدخلونى سردابا ضيقا لا يكاد يتسع لأكثر من شخص واحد جالسا القرفصاء . . . تركونى أياما دون ان يستجوبنى أحد . أهملونى ليل نهار إلاّ لقضاء الحاجة ولتسلّم الطعام البسيط . . كان سردابى فى زاوية بعيدة من المعتقل ، لا أكاد أرى منه إنسانا إلا نادرا ؛ ولا أكاد أسمع أصواتا غير خطوات الحارس الذى يجلب الطعام أو يخرجنى للمراحيض القريبة دون أن يكلمنى . . .

فى البداية كنت أنام فى اليوم بضع ساعات برغم التوتر ، والقلق ، وترقب المجهول . . ومع مرور الأيام ازداد توتر أعصابى . . لم أعد أستطيع النوم إلا دقائق مشحونة بالكوابيس . . كانت الوحدة قاسية ؛ رهيبة ؛ ساحقة ؛ مدمرة . .

وذات ليلة وأنا فى لحظة نوم من لحظاته النادرة فتحوا علىّ باب السرداب وسحبنى أحدهم سحبا لأجد نفسى بين ثلاثة آخرين . . . وفى غرفة متوهجة الأنوار صاح بى خامس من وراء طاولة كبيرة :

«هـا سيد عادل ! مرتاح إن شاء الله ! تفضل هاك سيجارة ! » .

كان ضخم الحجم ؛ بارز الأسنان ؛ واسع الفم ؛ أعقف الأنف . شكرته ؛ وأخذت السيجارة وكأنها منقذتى فى المحنة . وعاد المحقق يخاطبنى باستعلاء وزهو :

« انظر تعاملنا الرقيق معكم وقارن ذلك بتحاملكم علينا . لماذا ؟ ألم نعمر هذا البلد ونبنِ السدود والجسور ، ونشيد المدارس ، والمعامل ، والمستشفيات ؟ أى جنون اجتاحكم يا ناس ! » .

ثم أمر لى بفنجان قهوة وأنا ساهم ؛ واجم ؛ لا أنطق ؛ ولا أتحرك . . كان قلبى يخفق بسرعة ؛ والمشاعر المتضاربة تشدنى ؛ وترفعنى وتخفضنى . وأخذ المحقق يهاجم الحزبية والأحزاب ؛ ويتغنى ببركات الملكية والباشا نورى السعيد . ثم قال :

«لقد كان بإمكاننا أن نهينك ونذلّك شأن آخرين .

وقال المحقق بعد لحظات «لعلك نعسان . . . تفضل اذهب . وقد أمرنا بتغيير مكانك» . ونقلونى إلى غرفة تتسع لشخصين ؛ وتطل على الحديقة من أحد جوانبها ؛ وكانوا قد جلبوا قبلى بقية ملابسى وأغراضى البسيطة . ووجدت فراشا على الأرض سارعت للتمدد عليه ؛ وغلبنى النوم فى الحال . . . وداعبتنى الأحلام . رأيت امرأة ذات نقاب أسود تحمل صينية من البقلاوة فى وسطها وردة حمراء . ورأيت نفسى عملاقا أضخم وأكبر من كينج كونج ؛ أكسر الحديد ؛ وأفتح الأبواب ؛ وأخرج من السرداب العميق طفلة شقراء تبكى . قبلتها ؛ وبسطتها على راحة يدى اليسرى وكانت أعرض من سرير العائلة . ثم أخذت أغنى لها وأرقص وهى تنظر إلىّ ساكتة هادئة باطمئنان . ثم إذا بى أستيقظ على زلزال من ضربات أحذية . كان الأربعة أنفسهم فوق رأسى وجسدى . انتزعونى انتزاعا من الفراش ، وسحبونى أرضا حتى غرفة المحقق التى كانت تضاء هذه المرة بفانوس نفطى شاحب ذى زجاجة مسودة . وحالما رآنى أخذ يشتمنى وهو هائج كالثور :

«كلب ابن الكلب ! حقير ! هل أنت وأمثالك من الصعاليك تحاربون النظام وتشتمون الباشوات ؛ وتفترون على جهازنا الموضوع لخدمة أمن البلاد ؟ أنتم يا بهائم حاقدة ؛ وكلاب سائبة ؟ » وقام عن كرسيه ، وقرّب سيجارته المشتعلة من عينى اليمنى حتى مستها ؛ فصرخت من الألم ؛ والمفاجأة ، ثم شد شعرى حتى اقتلع خصلة منه وصراخى متواصل . ورجّت يافوخى . . وظهرى . . . ضربات كقصف المدفعية . كنت ما أزال بين النوم واليقظة ، وتصورت نفسى فى كابوس رهيب فظيع ، غير أننى كنت أسمع صراخى . واشتعل فى داخلى بركان ، ووجدت نفسى بين أنياب ، ومخالب ؛ وكلاليب ، ومطارق ؛ تنهشنى ؛ وتمزقنى ، وتدكنى . وبدا لى المحقق بضخامته ، وبروز أسنانه ، وبشعره المتبعثر المجعد ، وهياجه الوحشى ذئبا مركبا فوق غوريلا فوق غول . كنت أتأرجح بين ضرباتهم النارية مثل الكرة ، وأحسست وكأن عظامى تتكسر ، وعينى تشتعلان نارا . وداهمنى دوار غريب ؛ وغطت عينى سحابة ضباب شفاف كنت أرى من خلاله أيديهم تتحرك بسرعة ؛ وانتظام ، وبلادة كأنها أجزاء فى ماكينة عملاقة بشعة . وازداد اشتعال بركانى الداخلى حتى صرت نارا فى نار .

ودوى فجأة صراخ حاد .

«يا ناس ؛ يا ناس . . تعالوا . . يريدون قتلى ؛ يريدون ذبحى . تعالوا ! » وامتدت يد قوية إلى نفاضة السجاير الزجاجية الثقيلة الموضوعة على طاولة المحقق ؛ وشجّت بها رأسه ؛ فتفجر دمه وساح حتى لطخ كل ملابسه ونزل فوق حذائه .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

توقفوا مصعوقين ؛ مرعوبين ؛ وجمدوا كالتماثيل القبيحة الصنع .

وتطلعت فإذا هى هناك . . هى نفسها ؛ سنية ؛ أمام الطاولة بشعرها الأسود الغزير ؛ وباللمعان الغريب فى عينيها ، وبفستانها الأسود وقد صعد الركبة . وثدياها الناضجان يطلان إطلالة كاملة . كانت واقفة وقد باعدت ما بين رجليها وكورت قبضة يدها اليمنى مهددة متوعدة . كانت جميلة كأيام زمان . خفق قلبى ؛ وارتعش كيانى ؛ واختلطت على صور المرئيات . ولم أر إلا وهى تقترب منى ؛ وتحتضننى ؛ وتضع شفتيها المثيرتين المندلعتين فوق شفتى الظامئتين . ثم قادتنى بلطف وحنان باتجاه الباب والآخرون جماد أخرس لا يتحرك . . . خرجت إلى النور تحت النجوم ومشيت خطوات وعندما التفت كانت سنية قد اختفت . ركضت باحثا عنها فى كل زاوية وأنا أنادى : « سنية . . سنية . أين أنت ؟ » ولكنها كانت قد اختفت . . زالت . . تلاشت . . أجل لقد اختفت سنية إلى الأبد !

٥

توقف الدكتور عادل عن الحديث وهو يرتعش انفعالا ؛ وينهمر عرقا . وكان شاربه القصير الكث يهتز مع جسده ؛ وشىء من الزبد يخرج من فمه ؛ والعينان زائغتان وتشعان كحد السكين الجديد . قام صديقنا الدكتور محسن ؛ زميله فى المستشفى ؛ وأخرج من حقيبته حبتين مهدئتين وناولهما لعادل مع كوب ماء . فأخذهما فى الحال وابتلعهما ؛ وقال يخاطب محسن :

«لا تخف ؛ لا تخف . انا بخير . » .

ودعناه بعد ساعة وقد لبس بيجامته وسقيناه قدحا من القهوة ؛ وارتسمت السكينة على أسارير وجهه وفى عينيه ، وعاد إلى انشراحه المعتاد . وسرنا فى الشارع المهجور نبحث عن سيارة أجرة . قلت :

«عادل يعرف أنه ليس من أهل بغداد ؛ وقد قضى طفولته ودراسته العامة فى الحلة ، وما كان ممكنا أن يعرف سنية . . فلماذا يردد هذه القصة كلما سكر ؟ » .

فنظر إلى محسن نظرة استنكار وقال :

«وماذا فى ذلك يا صديقى ؟ سواء ولد وشب فى بغداد ؛ أو الحلة ؛ أو الموصل ؛ فإن القصة قد صارت قصته وجزءا من حياته وفكره وتاريخه . وسواء قصها عليه أحد أو رآها فى الأحلام ؛ أو عاشها حقا» .

فقلت مندهشا :

«ولكننى أنا الذى رواها له كما تعلم جيدا . وقد كنت أنت يا محسن من أهل ذلك الزقاق ؛ وعرفت معى سنية ومأساتها عندما كان عادل فى بلدة أخرى . ألا تعتقد أنه مريض ويحتاج إلى العلاج ؟ » .

فقال وهو يبتسم ابتسامة تنم عن سخرية وتحدّ :

« لا ؛ لا تخش عليه . فمخه قوى وعقله هائل . إنه أفضل أخصائيينا قدرة على التشخيص وعلى وصف العلاج . وحالته كحالة من يحلم ليس إلاّ . حلم يتكرر . . » .

سرنا مسافة أخرى صامتين ثم قال :

«قل لى يا أحمد ؛ هل ترقص الهجع ؟ » .

باغتنى السؤال ، وتصورته يمزح ، فقلت :

«ماذا ؟ الهجع ؟ لا يا أخى . لكن أعرف شوية جاجا وشوية تويست» .

فأجاب بمنتهى الجد والرصانة :

« هذا يكفى . والآن ؛ هل لديك طاقة على مواصلة السهر ؟ سأدلك على ملهى جديد ربما لا تعرفه لأنه افتتح منذ أيام» .

فقلت بحماس :

«خذنى . . خذنى» .

واستقللنا سيارة أجرة ؛ ونزلنا بعد ربع ساعة . وبعد أن دفع الأجرة قال :

«ها هو الملهى أمامنا . . أتعرف أن اسمه ملهى سنية ؟ »

ابتلعت دهشتى ودخلنا .

كانت الأضواء ساطعة وموسيقى الجاز تدوى ، والحلبة عامرة بالراقصات والراقصين . وما أن سرنا خطوات حتى شعرت بيد تربت على كتفى الأيسر من وراء . تطلعت فإذا هى هى لا غيرها : سنية بلحمها ؛ وشعرها ، وفستانها الأسود وقد ازداد قصرا ؛ وضيقا ؛ وانفتح كثيرا من الصدر ، وتعرى من الظهر :

- «انت ؟ انت ؟ وكيف ؟ كيف ؟ »

- «وأنت يا أحمد ! لقد عرفتك فورا . وقد كنت بانتظارك طوال الوقت . هيا بنا إلى الحلبة نرقص» .

أخذتنى من ذراعى برفق وطاوعتها كالمأخوذ . وعندما تصدرنا الحلبة ؛ تسلل الآخرون زوجا زوجا ؛ وخفتت الأضواء ؛ بينما ازداد الجاز صخبا وعنفا .

- « كيف عرفتنى ؟ » .

- «وكيف لم أعرفك يا سنية ؛ وقد كنت فى أعماق أعماقى طول عمرى . لم تغيبى عنى لحظة واحدة» .

- «يا له من حب . أنت كمجنون ليلى» .

- «ولكننى أحب هذا الجنون يا سنية» .

- «حبك بلا أمل يا أحمد ؛ فأنا لست لأحد . أنت مجنون» .

- «ولكنك أنت عقلى . فافعلى بى ماشئت ؛ فأنا طوع مشيئتك . أنتَ عقلى ؛ وأنتِ حياتى» .

فاتسعت ابتسامتها الحلوة وهى تقول :

« آخ يا مجنون ! » .

ثم انطفأت الأضواء . .

وساد الصمت . . . وانطرحت أرضا وقد هدنى الإعياء . . . ومن بعيد تراءى جدى (أوجد عادل ، لا أدرى ؛ وما الفرق !؟) وهو يضغط بيديه على عنق قطة تصيح :

« يا ناس . . يا ناس . . . يا ناس ! » .

باريس : عزيز الحاج

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قصة

نداء النافذة الشرقية

انقذف فوق جسدها فى محاولةٍ لاحتوائها كاملة : مشاعرها ، وذاتها ، وعقلها ؛ المتمرّد الصغير . ضغط ضغطةً فارتعش ألم جنونيّ صرخَتْ منه ، فدفعته فى كتفه بكفّها بقوة راجفة . وتذكّرَتْ طبيبَها النفسانى تسرد عليه أحزانها وتقول له :

:ـ بعد زواج . استمرَّ ، بقدرة قادر ، عشر سنوات لا يعرف بعدُ كيف يعامِلُ هذا الجسد ! . . يقلّبه مثل وسادة يختار خيرَ جوانبها لراحة جسده المتلهّف لانسلال الرّاحة فيه . . . يقلّبنى مثل ملكيةٍ مطلقة . . أنا أَمَتُه المتمرّدة . . يهصر كلَّ يوم . . كلَّ يوم . . خير تمرّدى . . ويدرّب نفسه خيرَ مروّضٍ لأشرسِ قطّة . .

ضغط فوقها من جديد . فلامس فى جسدِها حاجةً دفينة لأن يرتعش . . فارتعشَتْ بصمت . تركَتْ آهتها تَتسلَّلُ مثلَ ذَنْبٍ لذيذ يتمدَّدُ فى شراييِنها بلهفة . . ذَنْبٍ يستيقظ فجأة . . ثم يبهرها . . ثم يذكّرها أنه ذَنْب .

هزَّها . . تقلّبى . . هزَّها . . فجمدت . . وانسدل شعرها فوق جبينها الأبيض ، وكتفها المرمرى . . ارتعشَتْ بصمت . . دفعها بخشونة . . صرخت احتجاجاً . . وبصمتٍ عاتبت جسدها عندما ارتعش . . تجمّعَتْ النشوة التى كانت قد انتشرَتْ فى جسدها ، من سائره صعوداً إلى حنجرتها فعينَيْها . وتهاطلت فى غصّةٍ دامعةٍ شديدة الكثافة . . . غداً سأذهب إلى الدكتور مَروان . . الدكتور مروان يستمع . . وحده أستطيع أن أسرد عليه من غيرما حياء . . من غيرما حَرَج نسوىّ . . . دون جَرْح خصوصيّات أسرار زيجتى الفريدة . . . أقول له دون أن تمخرنى تحليلاته السقيمة .

:ـ أكرهنى وأنا أجيبه . . أكرهه وهو يعلونى كأننى وسادة .

سيقول لى الدكتور مروان :

:ـ نحن نؤمن أننا إذا ساعدنا (أ) على اجتياز محنته ، وعلى تطوير أساليبه نحو (ب) ، فإن (ب) بالضرورة سوف يتغير . . .

قالت له دون تأنٍّ كافٍ :

:ـ أنا لا أريد أن أطوِّر أساليبى نحو (ب) . . أنا أكره (ب) . . أكره خصوصياتى معه . . وأفرُّ منها . . أغلق على نفسى دونه باباً لا يعرف دخولَهُ إلاّ اقتحاماً . . ولذلك لا يدخلُ مرّة عالمى دون تهشيم شىء . . . الدُّخول معه إلى الأشياء متعة منسيّة . . والخروج معه إلى الناس خبرة مزعجة . . . أن يرانا الناس معاً . . تلك تجربة مضحكة . . سيرون ماذا ؟ امرأة شاردة الذهن مذعورة . . فى عينها قرار ضائع . . وعَبُوساً قائماً شديدَ الجهامة لا يكفّ عن السخرية من المرأة ، والحطِّ من قدرها .

:ـ دوّنى فى قائمة كلَّ ما يؤلمُكِ منه . رتّبيها بحسب حدَّتها وفعلها فيكِ . . ابدئى بأقلّها . . مارسى نحو هذا الأقلّ تمارين « تقليل الحساسية التدريجى » . .

قال لها طبيبها وهو يشرح لها علاجها . ابدئى مثلاً بأمر غير ذى بال . . مثلاً : برأيه فى المرأة عموماً كما شرحتيه لى (بيت ، أطفال ، زوج ، انتظار ، خدمة ، اهتمام ، مطبخ ، تضحية ، صمت ، انصياع . . . ثمن كلّ ذلك تقدير الزوج وسعادته المرفرفة) . . قولى لنفسك : إنه يتحدّث عن المرأة فى برنامجه الإذاعىّ . . أعرف ما يعنى . . ذلك يزعجنى . . انزعجى . . انزعجى . . اجعلى الانزعاج يصل حدّه الأعلى . . فجأة . . . أوقفى كلّ شىء . . واسترخى . .

قالت بانفعال :

:ـ رأيه فى المرأة ليس أحقرَ صِلاتَه بى شأناً . . هل يدهشك أن تعلم أنّ ضربَه لى يأتى بعد رأيه فى كامرأة . . . فى سّلم أولويات الألم من أسفل ؟؟ هجم علىّ مثل ثور إسبانى ؟ . . ولما انسدل فوقى وحَوْلى درع من الرفض . . مزّق قميصى تمزيقاً . . أدمى جلدى تحت ثديى الأيمن واندلع تحت بشرة جلدى على السّاعدَيْن حبرٌ كحلىُّ اللون . . مالبث أن صار بنفسجيّاً قاتما تلك قَبْضاته (الحريرية) !! . . . دكتور مروان . مزقنى ومع ذلك يادكتور مروان . . . لم يكن ذلك أقوى ألامى معه . .

تمزّقتْ خصلةٌ من شعرى الأشقر ، وسقطَتْ فوق قميصى الممزّق . . وأنا مذعورة ، محبوسةُ الصّوت . . وعندما وجَدْتُ صوتى . . . عندما بدأ يعلو جدران بيته النّائى على أطراف المدينة صُراخى المسعور . . وعندما أشرعْتُ مخالبى المجنونة ، وحفرْتُ تحت جفنيه جداول صغيرة من دماء غامقة . . . عندئذ تراخَتْ قبضَته . . ولانت عضَلاته قليلاً . .

***

:ـ نور . . . أشرقْ أيُّها النور . . .

:ـ سيدى . . سيدى . . . ياسيدى . . .

واندفعَتْ من باب الحديقة إلى وسطها . . . كان جالساً على حشيّة بين طنافس صنعَتْها أمُّها بيديْها . . . متناثرة على حصير قعد عليه مريدوه فى شبه دائرة . . . وبحرة تبعث بمائها فوقها مترين ثم يهبط محدثاً وسوسة كصوتِ الحلىّ وحديث النفس . . وأمسك بعوده فى عناقٍ كامل ، يداعبُ أوتارَه . . وتنهّد وهو شِبْه غائب :

:ـ نور . . . أشرق أيُّها النّور . . .

واندفعْتُ يادكتور صوبَ المعلّم . . كالمسيح رحيماً . . غنّى حتى تمايلَتْ سروات الحديقة على رأس جبل المنارة . . . وانحنت القَرنفلاتُ فى خشوعٍ كامل . . . قال أبو ليلى وهو يقدّم إليه زهرةً واحدةً م زنبقِ طرابلس :

:ـ أوّل تفتيحها ياسيدى :

:ـ مابالُ هذا الذى هنا ـ وأشارَ إلى قلبه ـ لا يبرعم يـاأبا ليلى ؟ افتحه مرّةً . أنفتحْ لك إلى الأبد . . أستغفر الله . . من أنا حتى أملك أن أفعل ؟ اتركْها لربّك . . ربك أدرى بِكَ . . لكن . . اتركها تركاً حقيقيّاً . . أنت ضائع من دونه . .

التفَتَ نحو أمى وقال لها :

:ـ أنا جائع يامُسِرّة . .

:ـ ماذا تحبّ أن آتيك به ياسيدى ؟

:ـ أرأيتم ؟ إنها تسألنى . . . لو حصّلْتِ ما فى هنا ـ وأشار نحو قلبه ـ لعرفتِ !

قالت بصردّد :

:ـ حليب الماعز وخبز داريّا

وقامت أمّى نحو المطبخ تحضر للمعلّم عشاءه . كانت الشمس لم تغرب بعد ، وكان الرّبيع يتدفّق فى عروقِ المدينة ومساحاتها الخضراء . وكانت أجراس القطعان تدقّ رائحةً نحو المبيت . . . وجبل المنارة يرتعش منتشياً بأنفاس الرّبيع . قالت مريم وهى تضبطُ غطاءها الأبيض فوق جبينها ثم تدفعه من وراء أذنيها . . .

:ـ أبو الأمين رجلٌ مُحبٌّ ياسيدى . . تناول خبز أبى الأمين فى جبل المنارة كلّ يوم اثنين . .

ولم تكمُل . ثم تنهّدتْ :

:ـ الله ياسيدى المحبّةُ شىء رائع . كل يوم اثنين بالقطار صرّة خبز من داريا إلى المعلّم . . .

***

قال لها وكأنه لم يستمع إلى صوت تهشّمها تحت سحق حذائه فوق عنقها :

:ـ عندما تتمرّدُ المرأةُ على طبيعتها الوديعة . . على مسكنتها . . وتبدأ بالجَدَل . . عندما لا تتعلّم فى المدارس والجامعات إلاّ كيف تتمرّد على أنوثتها . . عندما يفسدها التعليم فلاتصلح لشىء . . وتخرج للعمل وتستقلّ مادّياً عندئذ أيتها الفاجرة . . من أنت حتى تمخرينى بعينيك الصّلْبتَيْن . . ؟

***

:ـ المحبّة . . المحبّة . .

قال لهم وهو يشرحُ كتاب « النصوص الأقدسّية »

:ـ أنتم عندى حفنة بكل هذا العالَم . . أنا منذور لكم . شيخكم كلّه لكم . لاالحية ولالفّة . . (بالبرنيطة) أحياناً إن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شتم . . إيّاكم أن تسقطوا فى المظاهر . . خفاؤكم من تقواكم . . وتقواكم هى لباب نجواكم ونجواكم هى جدوى انخلاعكم عن هذا الثوب . . . إيّاكم والأثواب . . إنها حجب . . أحلام دنياكم أثواب . . وهمومُ عالمكم الأرضى أثواب . . وغرور كما لاتكم أثواب . . ـ وزهوُ ذكركم الله بانشغالكم عنه أثواب . . اخلعوها من الدّاخل . . . يستولدكم وجودها وعدمها . . هذه بعضُ حماقات كونكم . . الانخلاع والصّبر . . إنهما مظهران لمحبّةِ شيخكم . . ومحبة الله المتجلّى . . .

:ـ ياسيدى أنت !!

نادت هدى وهى تستجمع فى حنجرتها تلك النشوة المختنقة . . ياسيدى أنت !! فتساقطت تلك الدموع فوق صاج أحمر ! (فطشّت) الدمعات وتبخرت مثلما يحدث فى أفران صهر الحديد . .

***

سمعها تردّد كأنّها فى حلم : « ياسيدى أنت »
نَظَر نحوها غير مصدّق :

:ـ مظهرُكِ مظهر عاشقة . . سرُّك لا بُدَّ أن أعرفه ذاتَ يوم . . هذا التمرُّد الشّرس . . ليس عادياً . . النساءُ بلاء . . لولا هذا ـ وأشار بقحة ـ مالذى يجعلنا نحتمل منكنّ ؟و

***

قال لهم وهم ملتفّون فى حلقةٍ كاملة :

:ـ لولا هذا ـ وأشار نحو قلبه ـ الحياةُ محنة شاقة ليس ما يبرّرها . . المحبّة مبررها الأوّل . . وُلِدْتَ لتحب . . . وسعَيْتَ فى الأعمار لتحبّ . . وهاأنت تسافر إليه وأنتَ تحبّ . . . ديننا دينُ الحبّ ، من لايعرفه ، من لا يبصره ، من لا يسرى فيه . . . دونهُ بابَ اليباب والتهلكَةَ .

***

قالت مريم وناموسيّة ضخمة تهبط فوقهم من بَرْد الجبال الرّطب المفاجىء فاقشعرّتْ وهى تقول :

ولكنه صفعها قبل أن تقول . قالت له وهى تنبح :

:ـ صفعتك شهادة لى . . سأدفعك ثمن كلّ هذا . . لن تطلقنى . . أعرف ذلك . . حسناً سأنتقم . . ليس أعظم انتقاماتى ردّ الصفعة . . سأسوطك . . . كلّ لحظة من يقظتك وتقلّباتك فى الكوابيس . . بسياط من الشكّ . . من تحبُّ هذه المرأة التى أصبحتْ غامضة ؟؟ طبعاً أصبح غامضة لأنّك تُهْتَ عن طريقَك إلىّ . . جردتنى من حقّى أن أرى بعينى ، وأتذوّق بلسانى . قلت لى : هذه أدوات المجرّبين وهم عادة من الرجال . . أنتن مكانكن الأمن وراء الجدار المحكم الإغلاق . . تلك مملكتكن .

أمسكت وردتَك الصّفراء . . مزّقت أوراقها واحدةً . . واحدة . . وهصرتُها بخشونة . . ثم قذفتها نحو وجهك :

:ـ خذ وردتك المستهلكة . . لم تعد متعة للنّاظرين . .

***

قالت لها أمها :

:ـ ياهدى ! هذا الشاب ليس لك . . إنّ دُرّاس الشّريعة لا يفقهون على أهل الحقيقة . . سيتعبُك . .

وأجابتْها :

:ـ أُنظرى كم هو طيّب ! وكم هو خَلوق ! إنّ نظره لم يقع طوال زياراته إلاّ على الأرض وقدمى . .

وربّتَتْ أمُّها رأسَها :

:ـ ياحبيبتى . . كانت نظراته تتسلّل دون أن تدرى صُعُداً حتى وصلت بطّةَ رجلك . . وهناك استراحَتْ وتناجَتْ طويلاً . .

***

وقعد أمام التلفاز يشتم الرّاقصةَ ويتلمّظ :

:ـ يابنتَ الأفاعى . . تدورين كبلبل الأولاد . . وعقلى يدور مع فخذيك الممتلئين . .

وعندما أوشَك لهاثه يعلو مدَّ يده إليها وهى تغفو ، وهزّها بخشونة لتصحو . وعندما هبّتْ مذعورة أمسك بذراعها ودفعها نحو الأريكة ، وأنقذف فوقها مثل صخرةٍ حطّتْ من سماء الجحيم ، فسحقتها سحقاً قبل أن تئن . .

***

:ـ سأل الدكتورُ مروان دونما كبير دهشة

:ـ تعترفين بحبّ لم يكن ؟

:ـ أجل . . كما فى القصص . . أدخلْتُه فى القصّة . . بعدما أبى أن يتوردّ فى قصائدى . . « امرأة شديدة الكبرياء تهجو رجلاً » . . هذا عنوانٌ غير متواضع لقصيدة ملحمية ثم قصصْتُ عليه حبّاً خارقاً استلّنى من قلبِ حصنى . . رأيته من وراء القضبان وأحبَبْتُه . . . رأيته المنقذ . .

تحسّس قلبه وهو يستمع إليها :

:ـ أىّ سجّانٍ أنا ؟ من بين أصابع قبضتى المقبوضة تفلّتَتْ ، وانسربتْ ، وعشقت هذه الزّوجة الفاجرة ؟ امرأة . . إنها

محضُ امرأة . . ما أظن بها غير ذلك . . اسحقهن يأتينك طائعات . . رغم القبضة الحديدية تسّربتْ إلى الفضاء وعملت لى قصّة حب . . سمعْتهُا تردّد أشعار قيس . . أتذكّر . . تلك كانت البداية . . لعن الله « طوق الحمامة » انكبَبْتُ على قراءته بنهَم . . وأنا أظن أنها تقرأ فى كتاب فقه لابن حزم . . وفى أحسن الأحوال تقرأ كتاباً فى الطيور ! (أتارى) الكتاب ديوان عشق العاشقين ومجونهم . . لم يترك فناً لمراسلة ، ولا فنّاً لنظرةٍ تمخر لباب الروح إلا استبحر فيها . . . هذا القاضى العَجيب !!

قالت :

:ـ كان إنساناً . . عالماً ثبتاً . . وإنساناً ثبتاً . . ما تظن المرأة دون قلب ياأستاذ ؟ قال معلّمنا . . .

وشخر فى سخرية دون أن يتركها تكمل :

:ـ بالله قليك . . دعك من معلمكم . . لم يوردكم موارد التهلكة غير تعاليمه العجيبة . .

:ـ حاذِرْ

قالت له دون رحمة :

:ـ من يسىء لذكراه يلق جزاءه . .

ولكنَّ ذكراه انبعثت مثل شمس ملتهبة . . أحسَّتْ بجوفها يحترق وأغمضت عينيها من شدّة الضياء . سارت وراء الجنازة حتى لا يميّزها الرجال سارت من حىّ البحصة فى دمشق حتى الباب الصغير ؛ وراء تل الرجال ، وقد أسدلت نقابا أسود على وجهها . تمكست أهدابها بالتابوت وهم يرفعونه فوق الأكتاف خفيفاً كأنَّ من فيه روح بلا جسد . وتحوّلَت أهدابها إلى أذرعٍ تشدُّ به . . أين ذهبتَ وتركتَنى أنتَ أبى . . لا أعرف إلاّك . . غرقَ أبى فى نهر العاصى . . وأنت تعهدْتَنى وفسحت لى ولأمى فى بيتك . . أخت أبنائك كنت . . (ستّ) البنات ناديتنى فأتيت أعدو . . . صحن سيجارة ياهدى . . فقفزت لما رأيت رماد سيجارتك صار مديداً . . وفتحت كفى فابتسمت لى . . ولسعنى الرماد ثم استقرَّ فى راحتى . . أَحَبُّ سعاداتى إلىَّ يوم تقعد للمذاكرة . . ويأتى إخواننا من سائر الضواحى . . وأحياناً من حلب وبيروت ونابلس وطرابلس . . يصبح بيتك زاويةً صغيرة . . ويعلو فى الآفاق نشيدهم الواحد فتهتز نجمات الصَّباح . . وتتبرعم المجرّات فى المساء . . ويقعد البدر من عليائه يطل على الحديقة وقد امتلأتْ بهم . . وطربت لندائهم أشجان الرُّوح . .

ناديتك يامعلّمى . . .

***

:ـ ناديته يامعلّمى . . ولم يُنه الثانوية . أما أنا خريج المعهد الدينى ما أكون لك ؟ كثيرة علىّ يامعلمى ؟

:ـ أنت أخذتها بالرّشوة !

ثم ضحكتُ . . وقمت أتوارى حتى لا أسقط مغشيّاً علىّ .

وقلت فى نفسى :

:ـ وزججت بنفسك المهلهلة فى أثواب الملوك ؟

:ـ لم أملأ يوماً عينك .

ردّد وهو يصّر على أسنانه .

:ـ لم أملأ يوماً عينك .

وقفت فجأة . ومدّت يديها نحو ضفيرتها تفكّها ، وعيناها ساهمتان كأنهما فى حلم بعيد . وأخذت تترنم :

ولـو أنَّ مـابى بـالحـصـى فَـلَقَ الحـصـى
وبـالـرّيـحِ ، لم يـسـمـع لهـنَّ هـبـوبُ

ولو أنَّ أنفاسى أصابت بحرّها . . الـ . . حديدَ إذن ظلَّ الحديدُ يذوبُ

الأردن : زليخة أبو ريشة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مى مظفر

قصة البحث عن ...

منذ فترة وأنا أعيش تحت عبء هذا النداء الخفى ، نداء أجده ينبع من ركام الأعوام يتبلور أمامى جلياً متماسكاً بكل خفاياه فيلحّ علىّ بالبحث والتقصى : أين هو الآن ؟ وماذا حلّ به ؟ حاولت أن أبعده عن فكرى فظل ينبش فى صدرى كالوسواس كلما استعذت منه ازداد تشبثاً وقوة . لكأن روح شيطان تقمصت أعماقى ! وكأن لعنة السنوات ما فتئت تلاحقنى حتى انفجرت بجبروت صوت أخذ يلح علىّ لانتزاع الحقيقة من جذورها أين هو ؟ كيف اختفى ؟ ولماذا ؟

لعل شيئاً ما غير هذا الفضول الملحاح حرضنى على البحث . ما الذى أبحث عنه ؟ أعجب من مخيلتى كيف تستطيع أن تنسج لى ألف حيلة وحيلة لتدفعنى نحو الإقدام على مشروع البحث هذا .

الخريف . . موسم البدايات والنهايات ، أى قدرة خارقة له على إحياء النفس ؟ أليس ذلك من سبيل التناقض ؟ أى الأشياء تراها أشد إثارة للذاكرة ؟ اللون . . الرائحة أم الصوت ؟ أم لعلها ، الكل مجتمعاً ! الخريف هذا الموسم الممتلىء باللون أيه طاقة . . أحياء مذهلة يمتلكها . إننى أنبض شوقا ورغبة لامتلاك الماضى امتلاكاً يمكننى من إدراك حقيقته المتخفية .

كانت نسمات الخريف تتأرجح بين طراوة البرد وبقايا من جفاف الصيف ، حين رأته يرتقى السلم بقامته المنتصبة ونظراته الحادة . التقت عيناها بعينيه وهلة ثم أشاح بوجهه متوغلا فى زحمة الطلبة وظلت هى تتابعه بعينيها حتى اختفى فى احدى القاعات القريبة . كانت تقف على باب القاعة المواجهة للسلم تحيط بها زميلاتها اللائى ما إن رأينه يرتقى السلم حتى تهامسن وتضاحكن . ولم يشركنها فى ذلك . . بل سمعت همسهن « إنه المعيد الجديد » .

خفق قلبها وانسحب اللون من وجهها وهى تسترجع نفاذ العينين فى عينيها . هل هو قدرها إذن ؟ لم تفارق صورته مخيلتها بعد ذاك ، فقد كثرت هذه اللقاءات وتمادى الطرفان بالنظرات وما تقدمت العلاقة بينهما إلى أبعد من ذلك ، بالرغم من إحساسها بأن انسجاماً غريباً قد تحقق من خلالها ، فقد عزفت هذه النظرات لغة متكاملة بينة وعميقة .

لم تسأل نفسها مرة إن كان هو حقاً ما تريد ؛ فسنوات التفتح تلك لا تستطيع التمييز بين ما تريد وما لا تريد . لقد كانت تبحث عن القمة . . عن الأبّهة بلا تحديد واضح لهذه أو تلك . وحين سقطت فى السحر كانت تعلم بغريزتها أن ذلك هو الحلم الذى تبلور فى أعماقها وأخذ يتجسد فى هذا اللقاء البصرى المحض .

صنعت منه ما شاء لها أن تصنع . عقدت معه الحوار والتقته وقبلته وجعلته سيدها الذى تتمرد عليه وتابعها الذى تنفر منه .

وذات صباح لم تجده . . كما لم تجده فى اليوم التالى ولا السنة التالية . لقد اختفى من غير أن يترك أثراً . . وظل مختفياً حتى

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

تلاشى أثره تباعاً وضمرت صورته حتى أوشكت هى الأخرى أن تختفى كلياً .

وكان صباح يوم خريفى آخر . كانت قد أنهت دراستها وجاءت تراجع إدارة الكلية لتحصل على بعض الوثائق . كانت متحفزة تسير بثقة واستعجال حين التقت به عند الباب الداخلى . كان صورة باهتة من صورته السابقة ، كأن شبحه أطل من بعد هذه السنوات . بهتت بوجهه وبهت . أحست باضطراب المفاجأة وتملكت نفسها حيرة غريبة حين بادرها بمد يده . فصافحته :

ـ كيف حالك .

ضحك باقتضاب : لا بأس . وأنت ؟

هزت رأسها ثم حدقت فى وجهه بفضول جرىء . ضحك بخجل مرة أخرى ولاحظت أنه لم يفقد وسامته وإن كان قد فقد الكثير من رونقه وحيويته .

قال : أنت مستعجلة كما ألاحظ .

ثم استجمع شجاعته وأردف : وتبدين بخير . .

قالت : جئت أستكمل بعض الوثائق . سأسافر فى بعثة .

ستسافرين إذن !

ـ وأنت ؟

ـ لا . . إننى باق هنا .

وعلى الرغم من المرارة التى كان ينطق بها فقد لمست إصراراً قوياً فى لهجته . أرعبها شىء غامض فيه . لقد التمع بريق شيطانى فى عينيه . بريق مدمر ليس إلا . . وهى من خبرتها الطويلة بهاتين العينين لم تلمس فيهما من قبل تعبيراً مماثلاً . فكأن ثنايا هذا الرجل انطوت على قوة ساحقة . بل كأن ضمور جسده قد تم على حساب شىء آخر فى داخله كانت تجده يتكثف جباراً فى عينيه . . لقد بدا وكأنه خلاصة إنسان .

صمت وصمتت . ترهبت هذا الصمت ولم تكن تريده أن يطول أكثر . أحست لبرهة من الزمن . أنها منفصلة عن ماضيها . . بل إنها لا تريده . وأن طموحها وعواطفها يتجهان نحو المستقبل . لقد أصبح هذا المستقبل هو السحر الذى يجتذبها أما الحاضر فقد بات صورة لا تذكرها بل لا تذكر أين علقتها .

تمتم بصوت منخفض : هل أستطيع التحدث إليك على انفراد ؟ اضطرب قلبها . أحست أن فى أعماقها حيواناً مفترساً يهم بتمزيق هذه اللحظة الغريبة عن حاضرها . سحبت نفسها بسرعة وقالت :

ـ آسفة . . آسفة لا أستطيع . . يجب أن أذهب . اسمح لى .

قال ـ هى كلمة صغيرة .

ـ لا . . لا أريد أن أسمع شيئاً .

ثم دلفت إلى الداخل دون أن تنظر إلى الوراء .

لم تحس بأى حرج داخل نفسها وهى تقلب فى ضميرها تفاصيل هذه الذكرى وتستجمع شجاعتها لتبدأ بالبحث عنه مجدداً .

ـ « هل تراه يذكرنى . . هل تؤلمه ذكراى ؟ ماذا أراد أن يقول ؟ » .

لمحت وهى تحسب السنوات ـ من امتزاج الخطوط الظاهرة على جبينها تتلمس تحت الجفنين شيئاً متخفياً بين ملامحها ـ شيئاً لايزال يحمل طراوة الصبا . ربما يكمن فى خصلة الشعر التى لم يتغير شكلها ! أو فى أعماق عينيها ! فى صفاء الوجنتين ربما بعد أن أزالت عنهما كل أثر للطلاء . فقد لمحت تحت الجلد بعضاً من بقايا الطفولة . لعلها كانت إحدى لحظات الصفاء النادرة فى مثل هذا العمر المرهق ! ومن تلك اللحظة بالذات نبعت الذكرى طرية فتجلت أمامها عيناه صافيتان تنفذان بليونهما الذى يجمع التسامح والحنان ويقسوتها حين تريد أن تقطع دابر التمادى فى أمر لا تستسيغه . تلك القدرة الخارقة على استقطاب الآخرين ، ذلك الإنسان الذى إن تحدث ينصت له الآخرون كالأطفال السذج ، هل يمكن أن يتحول إلى لا شىء مع الزمن ! ماذا حلّ به وكيف تفتت عبر السنين .

حسمت أمرها على البحث عنه بإصرار . وفكرت بأن تبدأ البحث من آخر نقطة لقاء حيث تركته واقفاً فى مبنى الكلية ، لقد كان يعمل هناك قبل عشرين عاماً ولابد أن يكون قد ترك له أثراً ما . رفعت سماعة التليفون وشرعت فى تحريك القرص غير أنها سرعان ما أعادتها ثانية وقد اضطربت كما لو أن عقرباً لسعها . هل ما تفعله صواب ؟ الخطأ والصواب ؟ الميزان الدقيق للحكم على الأشياء . . من يقرر ذلك ؟ أن تسأل عن رجل غريب وهى زوجة وأم ؟ ذلك هو الخطأ فى المقياس الشائع ولاشك ، ولكن هذا العالم الغامض فى دواخلها أليس هو حق من حقوقها وحدها ؟ كيف السبيل إلى التخلص من تلك الوسوسة إن لم يكن بإطلاقها ومواجهتها ؟

الظرف يملى شروطه وذلك الدافع الذى يلحّ على يدها المرتجفة ويجبرها على تحريك قرص الهاتف قد أملى عليها موقفها وأضحى سيدها الذى لايناقش .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رد عليها صوت غليظ . . خشن . ترددت فى الكلام . فصرخ :

ـ نعم ـ تكلموا .

قالت بسرعة وارتباك وهى تبتلع نصف الاسم :

ـ ضياء عبد الرحيم .

لم يجب وبعد فترة سكوت قال : من ؟ كررت الاسم

قال : والله هذه أول مرة من عشرين عاماً أسمع بهذا الاسم هنا هل هو موظف أو طالب،لم تعد تدرى . لقد كان معيداً . .

قالت : إنه معيد .

أجاب ـ انتظرى سأستفسر لك

مضت فترة طويلة قالت إنه لن يرد عليها وأنه ربما قطع الخط إلا أن الرجل رد عليها بعد انتظار وبدا لها متساهلاً ومتعاوناً وهذا عين الإعجاز فى مثل هذه الحالة

رد صوته : يقولون إن هذا الرجل نقل منذ سنوات إلى المديريه جرى أن تطلبيه على هذا الرقم . . . . .

أصبحت المشكلة أشد حسماً وأكثر مباشرة . حين اتصلت بالكلية كانت تريد أن تعرف ما إذا كان موجوداً هناك أم لا وبمجرد أن تتوصل إلى هذه الحقيقة ستنتهى المكالمة إذ لم يكن فى نيتها التحدث إليه . إنه الفضول لمعرفة مكانه . . اما الآن فعليها أن تحدد طلبها بدقة أكبر . يجب أن تطلبه من موقع عمل تجهل كل شىء عنه ولكن الفضول غدا قلقاً والمهمة اكتست بملامح أقرب إلى الجد بعد أن ابتدأت بنزوة وهوس .

لم يكن أمامها خيار آخر غير أن تلجأ إلى مأمور آخر ، رد عليها ، طلبت منه الاسم ، فرد بصوت نصف خافت .

ـ هل هو سكرتير المدير العام ؟

سقطت فى حيرة جديدة . .

ترددت ـ ربما .

قال بلهجته حائرة ـ وماذا يعنى ذلك . هل هو السكرتير .

ـ لا أدرى بالضبط .

ـ ماذا تريدين منه . ؟

ـ أريد أن استفسر عن موضوع معين .

ـ ما هو ؟ .

أحست بالغضب يتملكها . ولم تكن تريد أن تفقد أعصابها لأن ذلك كان منفذها الوحيد . قالت ببرود .

ـ حين أكلمه سأعرض عليه الموضوع فأجاب وقد نفد صبره .

ـ أعرف ذلك ولكننى أريد أن أعرف الموضوع لكى أوصلك بالقسم المختص .

أسقط فى يدها . لم تكن تعرف طبيعة اختصاص هذه الدوائر لتخترع المعاملة الملائمة . اضطربت ولم تعرف كيف تجيب . وخوفاً من التورط بشىء لن يوصلها إلى هدفها ـ آثرت أن تقطع الحديث وتؤجل عملية البحث عن طريق الهاتف .

هل يمكن أن يكون سكرتير المدير العام ؟ لماذا همس لها بهذا العنوان . لابد أنه ربط الاسم باسم شخص ثانٍ وربما كان هو ذاته المطلوب . ولكن هل يمكن أن تكون حصيلة كل هذه السنوات الوصول إلى وظيفة سكرتير ؟ علمه ، طموحه تمرده ؟ ماذا حلّ بها جميعا ؟! كل شىء كان يثير فى نفسها الفضول . ويدفعها قدماً للمغامرة .

قررت أن تذهب بنفسها للبحث عنه . قد تصل إلى الحقيقة . بأية حجة تتوسل إلى الدخول ؟ كان ذلك أول سؤال طرحته على نفسها . ليكن مكتب السكرتير . لتبدأ من هناك .

حين توجهت صباح ذلك اليوم نحو مقر عمله لم تناقش نفسها ولم تضع أمام عينيها المصاعب والإحراجات التى قد تتعرض لها ـ سيما وأنها امرأة تسأل عن رجل سؤالاً مبهماً ـ كان الدافع قوياً وكانت الرغبة فى اقتحام ستار الغموض ملحة إلى الحد الذى لم يترك لها مجالاً لفكرة أخرى غير البحث عنه فى ركام الوظيفة والموظفين ، ذلك الركام الذى لابد أنه بعد هذه السنوات قد علا وأخفى تحت طبقته الرهيبة الكثيرين ممن يسمون بشراً أحياء .

استوقفها رجل الاستعلامات بعد أن رآها تتوجه إلى الداخل :- أنت . . من تريدين ؟

كانت تلك هى الصفعة الأولى فى رحلتها الصعبة . فرجل الاستعلامات هو المعبر والمطهر ومنه يتسرب الناس إلى الداخل ، فإن لم يصرح بهذا الدخول يغدو المرور ضرباً من الخيال .

قالت : أريد سكرتير المدير العام .

تفحصها جيداً . وتساءل بلهجة فجّة :

ـ هل لديك موعد .

ردت من غير أن تنظر إليه : نعم . قالتها بسرعة قاطعة .

قال : دونى اسمك .

دونت اسماً لا على التعيين وسجلت تاريخ الزيارة ثم أشار إلى المصعد بعد أن سلّمها ورقة مرور صغيرة .

وقال : الطابق الرابع .

حملت الورقة بفرح كمن يتسلم شهادة تخرج بتفوق . وضعت نفسها فى المصعد وهى تتنفس ؛ فقد غدا الأمر أكثر مرونة وأشدة حدّة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قرأت القطع المثبتة على مداخل الغرف حتى وصلت فى نهاية الممر الطويل إلى غرفة كتب عليها : مكتب المدير العام . طرقت الباب بحذر ثم دفعته فالتقت بالرجل الجالس على مكتبه وأدركت للتو أنه غير ما تبغى إذ أنها لم تر هذا الرجل فى حياتها . رفع عينيه نحوها وقال :

ـ نعم . تفضلى . .

قالت بخجل ـ إننى أبحث عن السيد ضياء عبد الرحيم .

فسكت وظل ينظر نحوها ثم هزّ كتفيه باستغراب :

ـ هذا مكتب المدير العام . وأنا السكرتير وجديد فى العمل . ربما تجدين من يدلك عليه فى إحدى الغرف المجاورة . وربما كان يعمل فى طابق آخر . أنا شخصياً لم أسمع بهذا الاسم من قبل .

تراجعت . أغلقت خلفها الباب وقد قررت أن تتجول فى كل الطوابق وتطرق كل باب . انهال عليها سيل الاسئلة : أين يعمل ؟ فى أى قسم ؟ من قال إنه يعمل هنا ؟ أسئلة كثيرة وليس بينها ما ينم على معرفة به . أليس هناك من زامله سنة أو شهراً ؟ أين حل به المطاف . هل هو قطعة سكر يذوب بلا أثر ؟

ـ لم لا تحاولى الإدارة والأوراق فهم أدرى بمن يدخل ويخرج .

كان ذلك حلاً أخيراً . فإن لم يكن فى السجلات فمعنى ذلك أنه تحول إلى لغز أو لعل الأمر كله لا يتعدى أن يكون ضرباً من الخيال . وأن ما لم تجد له أثراً فى سجل ما فإنها على الأقل ستتيقن من أن فى الأمر بعض الحقيقة .

دخلت الغرفة المعنية بالأوراق وكانت تحتوى على أربع مناضد وثلاثة أشخاص رجلين وامرأة ما إن رأتها حتى أحست بنفور من شكلها ؛ فقد كانت بالغة الدمامة وعلى جبينها ووجنتيها انتشرت الدمامل . ظلت تحدق بها بفضول وتعجب .

توجهت نحو الرجل الكبير الجالس فى صدر الغرفة .

ـ رجاء إننى أسأل عن السيد ضياء عبد الرحيم .

رفع نحوها عينيه . عدل رباطه الذى ارتخى بعض الشىء حول عنقه السمين . خلع نظارته وقال :

ـ من ؟

أعادت عليه الاسم فحدّق بها طويلاً . ثم لبس نظارته وعاد ينقبّ فى مجموعة الأوراق المكدّسة أمامه وهو يقول بصوت شبه هامس :

ـ لا أعرف .

نظرت نحو الرجل الثانى وكان أصغر سناً كان يتطلّع نحوها وهى تحاور رئيسه ثم ينتقل ببصره بينه وبينها وقد امتلأ وجهه بشىء يشبه الكلام . أحست بأن فى هذه الغرفة يكمن الجواب . ولكنه جواب يأبى أن ينجلى وبذلك الهاجس الخفى راحت تلح فى السؤال :

ـ من غير المعقول ألاّ يعرفه أحد . وقد عمل هنا فترة لا أدرى مداها . ولكنه عمل حتماً فى هذا الدائرة .

لم تلق رداً على التعليق .

اقتربت من مكتب الرجل الكبير .

ـ أرجوك قل لى . هل مات . هل أُحيل على التقاعد فوجئت برد عنيف :

ماذا تريدين منه . قلت لك لا أعرف .

ـ هل هناك من أساله .

هز كتفيه وأدار وجهه نحو الشباك إمعاناً فى إخفاء تعبيرات وجهه .

ألحت بالسؤال : ألم تسمع بهذا الاسم من قبل .

قال ولا يزال وجهه ملتفتاً نحو الشباك . ربما . لا أذكر . مرّ علىّ الكثير . هل المفروض أن أذكر كل واحد منهم .

قالت : ربما نجد اسمه فى السجلات .

لم يرد .

خفضت صوتها وتوجهت إليه بلهجة توسل لعله يستجيب :

ـ أجبنى . . أرجوك .

التفت نحوها فلمحت شيئاً يلتمع فى عينيه .

حدق فيها وقال بنفس اللهجة الهامسة :

ـ آسف . لا تسألينى . لأنى لن أتمكن من مساعدتك .

تركت الغرفة وقد أحست بخيبة مهمتها وشرعت تسير فى الممر الطويل وبرأسها عشرات العيون المتسائلة بفضول والمليئة بالأسرار . عيون فارغة وعيون شرهة ، عيون خائفة . وأخرى متكتمة . شىء ما يغلف هذا الاسم ولم تستطع أن تجلوه .

ـ هس . . هس .

تنبهت على صوت يجىء من الخلف . التفتت . . والتقت بالمرأة الدميمة . كانت تقف فى الزاوية وتشير إليها بإصبعها . عادت وهى تتملّى شكلها القمىء وشعرها الأسود المسدل على جبينها وخديها فيزيدها قُبحا من غير أن يتمكن من إخفاء التشويهات على وجهها . ثم اكتشفت شيئاً حيوياً يتلامع فى عينيها المدورتين . أشارت إليها مرة أخرى وبإلحاح أن اقترب بسرعة . . وحين وصلت إليها التصقت بها وقربت شفتيها من أذنها اليسرى وقالت :

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ ماذا تريدين أن تعرفى عن ضياء عبد الرحيم . قالت ـ جئته بمهمة شخصية . كنت زميلته فى الدراسة . فقالت الفتاة ـ لا تسألى . لقد اختفى فجأة .

قالت : اختفى . . ماذا تعنين .

قالت الفتاة بخوف : هش . . هش . . لا ترفعى صوتك . قبل بضع سنوات حضر أربعة رجال بثياب بيض قادوه من مكتبه ، وهو مجاور لمكتبى ، قالوا إنه مصاب بحمّى مزمنة وخطرة . سيعالج ثم يعود . ولكنه لم يعد . أرجوك لو عثرت عليه فى مكان ما . . فى أى زمن كان . . عودى وأخبرينى اسمى «منتهى» وكنت أطبع له كل ما يكتب . . يا إلهى ما أجمل ما يكتب . . وهو يأتمننى كثيراً وأود لو أفديه . . صمتت قليلاً . . ثم سألتها بتردد هل تحبينه ؟

فوجئت بسؤالها وبدت لها كطفلة . لم تعرف كيف ترد فقد أغرقتها الحيرة والاضطراب . أدارت وجهها . . ومضت .

بغداد : مىّ مظفر

قصة

غد.. لم يحدث أبدًا بالأمس

واكتشفت ـ فجأة ـ أننى لست حرة

وما أصعبه من اكتشاف !

بعد عمر طويل أكتب عن حريتى ، أتفاخر بها وأريدها عنوانا لكتابى الأول ، أجدنى ـ دون توقع . أدرك الوهم الأكبر . . أدرك الزيف الحقيقى . لست حرة . ولم أكن فى يوم من الأيام .

القلم بين أصابعى يقاوم إعلان الاكتشاف . مرة يتعثر . . مررة يتجمد . . مرة يوقف تدفق الحبر ومرة ـ من بين يدى ـ يفر .

لا أعتب عليه . بعد أن صاحبنى فى كل كلمة عن حريتى ، كيف ـ دون تمهيد . أدفعه إلى النقيض ؟

نفسى أيضا تقاومنى . ترجونى إخفاء الأمر عملا بالقول : « إذا بُليتم فاستتروا » .

نعم . . المعرفة أحيانا بلاء . لكننى لن أسترها .

إن لم أكن حرة . فلأكن ـ على الأقل ـ شجاعة . كيف أتحمل بَلاءَيْن . . كل منهما أشق من الآخر .

« حريتى » ألهذا الحدّ كنت ساذجة . . حمقاء ؟!

ظننت « حريتى » ، العمل بمكافأة شهرية دون اعتبار لأية ميزات تنتج عن التعيين . أنا معينة ، إذن أنا مقيدة . . هكذا كان الأمر .

ظننت « حريتى » ، الرضا بمقابل مادى ضئيل من العمل يجعلنى أعانى طول الشهر من أزمات مالية ، وأتحمله لأنه يتيح وقتا كافيا للكتابة . ظننتها عدم وجود دفتر حضور وانصراف يراقب ويدون معدل حركة جسمى بمبنى العمل .

ظننت « حريتى » ، لعب التنس والسباحة وحمامات السونا فى الأوقات التى أحددها . . مع الصحبة التى أختارها .

ظننت « حريتى » ، عدم سؤال أسرتى عن تفاصيل علاقاتى وتفاصيل أحلامى .

ظننتها امتلاكى شقة وسيارة .

ظننتها امتلاك وقتى وكلمتى .

ظننتها فيلم « نادى الجزيرة » مساء كل ثلاثاء .

ظننت « حريتى » ، حفلات الديسكو واجتماعات تحرير المرأة .

ظننتها وحدتى تساعدنى على التأمل . ظننتها قراءتى اليومية فى سكون الليل .

ظننت « حريتى » ، السفر الدائم كل عام وعدم الاعتراف بأدوات الزينة والماكياج .

ظننت « حريتى » ، حضور المؤتمرات الدولية والبحوث المثيرة للإعجاب .

ظننتها المكالمة التليفونية الطويلة دون أن يسألنى أحد التوقف . .

ظننتها رحلاتى مع الأصدقاء فى الخلاء .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ظننت « حريتى » عدم الارتباط برجل ، عدم الارتباط بالعرف .

وظننتها عدم الارتباط بمجلة أو جريدة . . ظننتها عدم الانتماء لحزب .

ظننت « حريتى » كل ما أكون .

ظننتها المرادف لإسمى .

واقتنعت بهذا الظن وامتلأت غروراً به ، إلى حد لا يقبل الشك أو حتى محاولة الجدل . حرة أنا ولا يمكن أن أكون إلا هكذا . نعم أنا حرة . انتهى الأمر .

حتى جاءت ليلة الأمس ، التاسع عشر من ديسمبر ١٩٨٥ .

لن أنسى ليلة تحررى من وهم أننى حرة . لن أنسى لحظات تغيرت فيها معالم الدنيا وتبدلت معانى الأشياء . لن أنسى تغير ما حاولت طوال العمر ألا أنساه .

والمكان ، بيتى . . لا أقصد بيت الأسرة .

فى إحدى الحجرات ، اجتمعنا : أمى ، أبى ، أنا والضيف الإنسان الذى أحب .

سبب الاجتماع ، مناقشة قرارى للسفر معه .

والسفر ليس للسياحة ، ليس لتغيير الجو . . ليس لقضاء شهر عسل . السفر ،

لأن مَنْ أحب ، يجرى فى جهازه العصبى شىء مجهول يهدده بعدم القدرة على الحركة فى المستقبل .

السفر ،

لأن مَنْ أحب ، تعب من عدم يقين الأطباء . تعب من تناقص نتائج الفحوص والأشعات . تعب من الشىء المجهول الذى بدأ ـ بجرأة ـ يعلن عن قدرته الفائقة فى التدمير . ينتقل من مكان لآخر دون استئذان ، دون مقدمات . وكأن جسد مَنْ أحب جسده ، يعربد فيه كما يشاء ، بالسرعة التى يهواها .

السفر ،

لأن تقرير الطبيب الأخير يشك فى التقارير السابقة وينصح بالسفر السريع إلى الخارج ، بالتحديد إلى « لندن » ، للتشخيص الدقيق وبحث إمكانيات العلاج .

السفر ،

لأن مَنْ أحب ، لم يسافر أبدا إلى الخارج وقد وعدته منذ معرفتنا وقبل معرفة مسألة المرض أننى سأكون معه فى أول مرة يستخدم فيها جواز السفر . وأنا لا أستطيع عدم الوفاء بوعدى له . .

السفر ،

لأننا اجتمعنا فى الدنيا بعد فوات الكثير من العمر . ولست مستعدة للتنازل عن تجربة نادرة من العمق والمشاركة .

السفر ،

لأننى سأحتقر نفسى إذا بقيتْ هنا تأكل . . تشرب . . تمارس الرياضة والكتابة وتذهب للتنزة . بينما هو هناك غريب فى مدينة باردة ، بمفرده لا يعرف هل يقاوم البرد أم الغربة أم الإجراءات الطبية المنتظرة وصول جسده . وأنا لا أريد احتقار نفسى . لا أريد احتقار الشىء الذى أحبه .

السفر ،

لأنه هو بكل حلاوته ومرارته وغرابة مرضه نادر الحدوث ، يبنى أجمل ما فى الكون من إحساس يمكن أن تتمناه امرأة . . يمكن أن أتمناه أنا بالذات .

هو ليس فقط مَنْ أحب . بل الحب الذى يقولون عنه مستحيل التكرار .

السفر ،

لأننى منه وهو منى ، وأنا لم ألف انفصالى عن أجزائى .

السفر ،

لأنه ـ كعشقى لعينيه ـ أمر طبيعى الحدوث . . ضرورى الحدوث .

بدأ الحديث بسؤال أى مَنْ أحب : « مارأيك فى سفرها معك . . بصراحة ؟ »

يرد قائلا : « بالتأكيد شىء يسعدنى ويطمئننى . لكننى لم أطلبه منها ولن أفعل هذا » .

يسأله أبى : « ألست معى أن سفرها معك سيعطلها عن عملها وعن دراستها ؟ »

يرد مَنْ أحب : « لا يمكن أن أوافق على شىء يعطلها أو يضرها » .

تسألنى أمى : « مارأيك ؟ »

أرد : « لا تسألينى رأيى . . لن أشترك فى هذا الحوار . اشتراكى يعنى موافقتى عليه . لقد قررت السفر وانتهى الأمر » .

بغضب ترد أمىّ : « ماذا تعنين أنك قررت السفر وانتهى الأمر ؟ هل نسيت أننا أهلك ومن حقنا مناقشتك ؟»

أقول : « هذه ليست مناقشة . بل محاولة لمنعى من السفر . وأنا لن أسمح لأحد أن . . .

يتدخل مَنْ أحب قائلا : « لا داعى للحدة . نحن نتحاور

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وبهدوء . وإنى لعلى يقين أننا سنصل إلى قرار يرضى كل الأطراف » .

تستطرد أمى : « هل رأيت أسرة تضمن لابنتها حرية كما نفعل . لا أعتقد أن هناك فى هذا المجتمع فتاة تتمتع بحرية مثلها . . ولا حتى شاب » .

برقة المعتادة ينظر إلىّ ويقول : « أنا معك تماما . وكم أقدر هذا الاختلاف ويسعدنى كثيرا وجودى فى هذه الأسرة » .

تكمل أمى : « لكنْ لكل شىء حدود معقولة . ونحن لا نتدخل فى حياتها إلا إذا أحسسنا بضرورة قصوى للتدخل من أجل مصلحتها . نحن لا نوافق على سفرها معك ، لأننا لا نرى ضرورة لهذا الأمر . أنت مسافر للعلاج وقد تضطر للإقامة فى المستشفى لإجراء الفحوص اللازمة . وفى هذه الحالة لن يكون لوجودها فائدة كبيرة » .

يضيف أبى : « لو كان هناك ضرورة لوجودها ، لكنا أول مَنْ شجعها على السفر معك . نحن لسنا ضد الحب ، ولسنا ضد الإنسانية . نحن فقط نحاول التفكير معك بشكل منطقى » .

أقول : « سفرى ضرورة لا ترونها . لا ترون إلا تعطلى عن عملى ودراستى . لا ترون إلا إرهاق السفر ومرافقتى لمريض قد يحجزونه عنى . أشياء غير واردة فى تفكيرى بل وأعجز عن فهمها » .

ترد أمى : « نحن نجتمع الليلة بالتحديد لنجعل هذه الأشياء واردة فى تفكيرك : »

تنظر إلى مَنْ أحب وتكمل : « نحن نعتبرك فرداً من الأسرة . ولهذا دعوناك إلى هذه الجلسة لنتصارح . ونحن نثق فى فهمك وتقديرك » .

يرد : « وأنا سعيد جداً بهذه الدعوة . جعلتنى أشعر أننى فى أسرة تحترم كيانى وتقدر شعورى وتريد إشراكى فى الرأى .

ومهما كانت النتيجة تأكّدى أننى سأفهم وسأقدر » .

وتكمل أمى : « تأكد أننا سنساعدك بأقصى ما نستطيع . نحن نعرف الكثير من الأصدقاء فى « لندن » ونعرف أيضا بعض الأطباء . سنعطيك أسماءهم جميعا . ولا داعى للقلق فالمدينة منظمة جداً ولن تجد مشكلة فى التنقل أو الاتصال بالمستشفى » . . . .

أقاطعها : « ما هذا ؟ تتكلمين كأن الأمر حسم بعدم سفرى . لا أوافق على تحويل مجرد الأمور بهذه البساطة . مرة أخرى أقول إننى قررت السفر ولن يؤثر شىء على قرارى » .

يرتفع صوت أمى : « لن تسافرى » .

يرتفع صوتى : « سأسافر » .

تقول : « أهذا تقديرك للمسئولية ؟ . . أهذا فهمك للحرية ؟ » .

أهمس داخلى : « هذا فهمى للحب »

لحظات صمت لا تستمر طويلا . مَنْ أحب ينقل نظرته منّى إلى الأرض ، إلى سقف الحجرة . يبادر بقطع الصمت : « فى الحقيقة أنا محرج جداً . لا أريد أن أكون السبب فى حدوث أى سوء فهم أو شجار بينكم » .

ينظر إلى قائلا : « لقد اقتنعت بوجهة نظر الأسرة . فعلا قد تتحملين الكثير للسفر معى ، ثم تفاجئين أننى مضطر إلى التردد على المستشفى أغلب الوقت . ولا تنسى أن هناك احتمالاً كبيرا لإجراء عملية جراحية كما هو واضح من تقرير الطبيب . أى أننى سأقيم فى المستشفى بصفة كاملة حيث سأجد كل العناية اللازمة . وفى هذه الأحوال ، لن يكون لوجودك الضرورة التى ترينها . وبالنسبة إلى مسألة اللغة ، فلقد عرفت أن هناك مترجمين فى المستشفى ، فلا داعى للقلق على أى شىء »

كل ما يقوله لا يزيد إلا قلقى وإصرارى .

أعقّب قائلة : « كل المشكلة أن تفكيرى فى ضرورة سفرى تختلف عن تفكيركم . لقد قررت السفر بناء على مقاييس فى الحكم على الأشياء وسأتحمل كل النتائج . هذا حقى ولن أتنازل عنه » .

تسألنى أمى : « مازلت مصرة على الخطأ ؟ » .

أرد . « عدم اتفاقنا لا يعنى بالضرورة أن موقفى خطأ » .

توشك أمى على الرد ، لكن أبى يسبقها : « هل حدث مرة أننا وقفنا ضد رغباتك ؟ على العكس ، نشجعك دائما على كل شىء يدفعك إلى التطور والسعادة . ونحن نقف جانبك ضد أشياء كثيرة فى هذا المجتمع . لكن موقفك هذا بعيد عن تعقلك الذى عهدناه فيك » .

تكمل أمى : « ليس عيبا أن يفكر الإنسان أحيانا دون تعقل . لكن العيب ألا يستمع إلى آراء أهله الذين لا يريدون إلا صالحه » .

لا أدرى ماالذى حدث . عهدت نفسى دائما قادرة على الاقتناع . قادرة على الاستماع بجدية إلى آراء تخالفنى . الليلة . . فقدت كل القدرات . . فقدت القدرة على التغير والصبر . لم يبق داخلى إلا قدرة واحدة . . قدرة الإصرار على السفر ، دون أى استعداد لأى شىء آخر .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أرد : « هذا كلام فات أوانه . لقد قررت السفر وهيأت نفسى لهذا القرار . لا فائدة من مواصلة الحوار » .

بعصبية تقول أمى : « لن تسافرى يعنى لن تسافرى ! » .

بهدوء أرد : « سأسافر ، يعنى سأسافر !! .

مَنْ أحب ينظر إلىّ كأنه يرانى لأول مرة ويسمع صوتى لأول مرة أحب نظرته المكتشفة .

تقول أمى وقد هدأت عصبيتها : « ومن أين لك بثمن التذكرة وتكاليف الإقامة . لا تتوقعى مساعدتنا » .

أقول : « لن أطلب شيئا منكما . سأدبر كل المبلغ دون سؤال أحد » .

يسألنى أبى : « هل ستسحبين من ودائعك فى البنك ؟ »

دون تفكير أجيب : « نعم » .

لكننى فوراً تذكرت أن أمى هى التى حولت لى هذه الودائع من حسابها الخاص .

يرد أبى : « لقد حولنا لك هذه الودائع ووضعناها باسمك لتكون ضمانا لك فى المستقبل ومصدراً ثانيا للدخل كل شهر يشعرك بالأمان . فنحن لن نعيش لك طول العمر . ومرتبك من العمل لا يكفى . ولا تنسى أنك بعد شهور قليلة ستتسلمين شقتك وسيكون عليك تجهيزها فهل تسحبين ضمان المستقبل من أجل سفر غير ضرورى ؟ » .

فى هذه اللحظة ، أدركت شيئاً ما كان يجب غيابه عن بالى . أدركت أن قرار السفر لا يتوقف على مجرد الرغبة والإصرار . شعرت بسذاجة دولة تتلقى معونة مشروطة وتتوهم أنها تملك قراراً حراً .

كيف لم أفكر فى هذا الأمر من قبل ؟

ولكن كيف كان لى أن أفكر وكل شىء فى حياتى مدفوع من أسرتى ؟ . لم أقابل أبداً مشاكل مالية ولم يخطر ببالى أننى يمكن أن أواجهها . من الأساسيات حتى الكماليات ، أسرتى تتكفل به . حتى رصيد البنك لم أساهم فيه إلا بوضع اسمى .

هذه أول مرة أقابل مشكلة مالية . . هذه أول مرة أقف ضد أسرتى .

بسرعة لم أتوقعها قلت : « لن أمسّ الودائع . سأقترض المبلغ اللازم وسأسدده من مرتبى الضئيل . هذا ما كنت سأفعله لو أننى أعيش فى بيت مستقل ولا أملك إلا عملى » .

ولا أدرى لماذا جريت وتركت لهم الحجرة .

من الحجرة المجاورة ، سمعت مَنْ أحب يقول : « سأحاول إقناعها بكل جهدى . لا داعى للقلق . لن آخذها معى . . . هذا وعد . »

جاءنى فى حجرتى . . اقترب منى . . أخرج منديله يجفف دموعى . أنظر إليه وأنا غير قادرة على النظر إليه .

قلت بصوت تحجبه الدموع : « اغفر لى أرجوك . لا أستطيع مواجهتك بعد أن كشف أمرى » .

يرد وهو يجفف دموعى : « لا أفهم كلامك ، أغفر لك ماذا ؟ »

أرد : « اغفر لى عبوديتى التى فضحت الليلة . أشعر بالخجل والعار لا يستحق حبك إلا امرأة حرة . . . وأنا . . . أرجوك ، اغفر لى » .

يأخذ يدى بين يديه ويقول : « لا تستحقين الليلة حبى ، كيف ؟ والليلة زاد حبى . رأيتك من أجلى تتحدين أسرتك التى أعرف جيداً كم تقدرينها وتحبينها رأيت شيئاً داخلك ، لم ألمسه من قبل . . رأيت شيئا بيننا لم أره من قبل » .

أفيق قليلا من دموعى . . أتذكر شيئاً وأقول : « أعرف صديقة غنية جداً تستطيع إقراضى . بل ستكون سعيدة وهى تساعدنى فى هذا الموقف . ليس هناك مشكلة . لن يقف المال حائلا . . لن تسافر دونى . . لن أدعك تسافر دونى !!

يرد : « كيف تتخيلين أننى أرضى عن هذا التصرف . كيف أشجعك على شىء ينال من كرامتك . كيف أسبب لك التورط فى الديون . . . وقبل كل هذا ، كيف أشجعك على الوقوف ضد أسرتك . أهذه هى فكرتك عنى ؟ لن تأتى إلا بموافقة الأسرة » .

أحتضن يده قائلة : « أرجوك افهمنى . . أريد أن أكون معك . لا أتصورك فى هذه التجربة وحدك . . . لابد أن نكون معا . منذ أول لقاء ونحن نعيش معا كل التجارب .

لا أتصور أن تركب الطائرة أول مرة دونى . . لا أتصور دخولك عالما مختلفا دونى . . لا أتصور انتظارك رأى الطبيب دونى . لا تندهش ، احتياجى للتواجد معا أكثر من احتياجك » .

يفاجئنى ببعض الدموع فى عينيه ويرد : « لم أعرف أحداً فى حياتى أحبنى مثلك . يكفينى حبك . . يكفينى موقفك الليلة . لا يمكن أن أطلب شيئاً أكثر من هذا » .

أسأله : « ماذا تعنى ؟ يكفيك موقفى الليلة ! . . هل أفهم من كلامك أنك لا توافق على مجيئى ؟

يـرد : « أرجوك ، لا تـأتى بالشكـل الذى تفكـرين فيه . أرجوك ، من أجلى لا تأتى معى . إذا صممت وسافرت معى ، سيحدث شرخ بينى وبين أسرتك . لن أستطيع دخول هـذا البيت مرة أخرى . ومهما أكدت لهم أننى لم أوافق ، رغما عنهم سيرون أننى السبب أرجوك ، من أجلى لا تأتى . فأنا أخسر أى شىء فى الدنيا ولا أفقد حب أسرتك واحترامها . أنت ابنتهم ورغم كل الظروف . لن يكرهوك .أما أنا فأتحول إلى شخص غير مرغوب فيه وغير أهل للثقة . هل ترضين لى هـذا ؟ من أجلى . . أرجوكِ ، دعينى أسافر دونك » .

أتأمله وهو يرجونى ببقايا الدموع فى عينيه . تصرخ رغبـة السفر تعاود إلحاحها . وتتفجر قدرات أخرى للحب . لكننى لا أستطيع أن أحبه أكثر . فمنذ تاريخ بعيد ولديه كل الحب الممكن واللا ممكن . مأزق دائما يدفعنى إليه . . دائما لا أقدر على التخلص منه .

يسألنى : « هل أرحل وأنا مطمئن ؟ »

أقول : « الدنيـا كلها مـا كانت تقـدر على إقنـاعى . من أجلك أردت بشدة السفر معـك . ومن أجلك ، لن أسافـر معك . سعادتك وراحتك هما مقياسى فى الحركة » .

ينهض قـائلا : « أشكـرك . وأتمنى أن أراك غدا فى حـال أحسن . . تصبحين على خير » .

« بـالتأكيـد سأصبـح على خـير » ، أقول لنفسى بعـد أن تركنى . بعد تسعـة وعشرين عـاما ، غـدا فقط سأبـدأ الخير الحقيقى . سأبدأ فى إنهاء الوهم وتبديد الأكذوبة الكبرى . غداً فقط . . . غد لم يحدث أبدا بالأمس .

القاهرة : منى حلمى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سمير الفيل

قصة

من يقطف الثمار المحرّمة؟

مدخل للحزن

لم تكن تحب سوى المدن ، ولما جاءت الورقة بخاتمها الأسود المستدير ، وأريتها إياها ، أشاحت بوجهها ، وغادرتني سريعاً ، بعدما شحبت الابتسامة ، تركتني أتخبط بين احتمالات السفر والبقاء . ولما حل الليل بالصقيع وأضواء النيون ، هزني النادل ، ووضع كوب الشاى الرابع على الطاولة الخشبية . هززت رأسى أناشده الجلوس . رأيت الحيرة لكنه أطاعنى . وحكى لى حكايته . فرأيت أن حاله من حالى وأن بنى آدم إن لم تغطه الحكايات كان كالحجر الصوان الذى لاحس فيه ولا روح ، أو كالهواء الذى يتحرك ويحرك الأشياء ، لكنك لا تستطيع أن تقبض عليه .

كنت راغباً فى البكاء ، لكن المآقى شحيحة العطاء ، وبؤ بؤ العين يلتمع والجفون مثقلة بالحزن .

رفعت كوبى فارغا ، كنت قد شربت الشاى الفاتر ، وامتصصت « التفل » ، حطمته ــ فى غضبى ــ على الحافة الخشبية المستديرة ، فجرحت يدى ، ونافورة الدم لاحظتها بزهو . قطع حكايته وجرى بعيداً . صوته منكسر : أعوذ بالله !

اختلطت أضواء النجوم الخابية ، بذلك الصوت الذى يتردد داخلى : أنت وحيد ! قمت وبقايا حكايته تسربل عقلى ، و «نجلاء» يؤطرها غضب بركانى محموم . نادانى صديقى الحوذى أن أصعد العربة ، صببت لعناتى فوق رأسه ، وخز الحصان المسكين بالعصا الرفيعة المدببة ، ورأيت منخاره يخرج على هيئة حلقات متتابعة ، بينما قوائمه تخوض فى برك الماء على جانب الطوار الأيمن ويبتعد . سقطت فى اللحظة نجمة ، وتصاعد الصهيل فى آخر الشارع ، داست الحوافر طفلة حملتها يوما بين ذراعى ، وعدوت أبحث ــ فى الظلمة ــ عن أوراق الجوافة الذابلة ، شممت رائحة بخور استعدت معه دعائى القديم !

حكاية النادل التى انتهت عندما حطمت الكوب

لكزنى صاحبى فى جنبى ، وأنا فى طابور الفرز ، وقفت منتصبا كعمود خرسانة فى عمارة الشيخ رجب الذى كان يشحذ وأتته النعمة فبنى عمارات بعتبات رخام .

كنت أرتعش ، ولما جاء دورى ، عرى صدرى ، ووضع سماعته على صدرى ، أمرنى أن أشهق وأكح ، ونقر بأصابعه المدربة على عظام ظهرى ، وأمرنى أن أخلع سروالى وأن أسعل مرات ، وضع يده باحثا عن عروق نافرة ، ولما انتهى من فحصى ، دفع بورقتى المربعة التى تحمل صورتى بعد أن وقع : « سليم ! » .

بعد أيام كنت أنصب خيمة فى صحراء ، لا ترى فيها إلا رجال لوحت وجوههم الشمس ، وصبغتهم بلون نحاسى ، وكآبة سوف تعتادها ، وسحالى تعبث على المدقات الجيرية . زحفت على ركبتى ، اجتزت الأسلاك الشائكة ، تخطيت حقول الألغام ، هصر إصبعى زناد البندقية الآلية ، صوبت تجاه

الشخوص المتحركة ، وضعوا على كتفى شرائط سوداء كحرف السبعة ، ملأوا « الجربندية » بخزنات حديدية وطلقات كاشفة ، وزمزمية ، وكوريك للحفر ، وعندما أذاع « الراديو » المارشات العسكرية ، وجدتنى فى مواجهة دبابة « باتون » عملاقة .

علمتنى أمى ــ وارفع يدك عن خدك يا صديقى ـ من صغرى أن أمكر كالثعلب ، وأحذر المفاجأة ، رميت نفسى فى الحفرة التبادلية ، وانطلقت دفعة رشاش ثقبت الخوذة ، تحركت شفتاى بالشهادتين ، كان الموت على بعد سنتيمترات ، الصقت وجهى ، بل دفنت حواسى كلها فى التراب الرملى الناعم الملتهب ، والجنزير له صرير رتيب . لا أحسن الحكى ، ولكننى زحفت حتى أن يداى تسلختا ، وعند حافة المياه ألقيت نفسى ، لم أكن أجيد السباحة ، لكن الرغبة فى الحياة ، وحب الزوجة وأطفالى الصغار . عدت بأقدام متورمة ، ووجه مكلوم ، فى الليل تسللت درجات السلم ، وضعت المفتاح الصدىء فى ثقب الباب ، أدرته ، وعندما خطوت إلى الداخل ، امتلأت خياشيمى بعطر « البروفسى » ، ووجدتها بقميص النوم الشفاف مع غريب . رفعت يدى لأصفعها وأقتله ، فانسرب كرمل ناعم من المكان ، واحتوتنى حسرة . فقل لى بالله عليك ، هل أنا حزين ؟ وماذا يفعل الحزن فى زمن وغد . . وليل بلا نهار ؟!

تأملات الليل المعتم !

كان يسير برأسه الأصلع فى زهو ، وإلى جواره حبيبتى الحسناء التى اغتصبها بنقود ودفتر شيكات وسيارة فارهة ، نجلاء التى تعشق المدن ، دسّ يده فى جيب سترته ، وحرك الخاتم الذهبى المرصع بفص الياقوت تحت الضوء الساطع ، فانفتحت الأبواب ، وبسطت السجاجيد ، وابتسمت الشفاة ، وغاب كرشه الضخم خلف حزام أسود عريض .

كنت أرمقه يشعل سيجارة بأصابع مرتعشة . أعرف أنه سيفشل فى تحقيق سعادتها ، ممزق بين الحزن والتشفى . أعرف أن عربته السوداء المقفلة ستحتويها ، وإلى قصر يشرف على النيل ستكون جلستهما بين أصص النرجس وأعواد الريحان ، وقفص يتأرجح داخله طائر بريش ملون ، تطعمه بيدها فلا يؤذيها ، بهجة زائفة . . وكنا نسير سويا متشابكى الأيدى على صخور « قايتباى » ، تطاردنا رشاشات أمواج صاخبة تتحطم على اللسان الصخرى ، وعدتنى أن تظل معى ، رائحة اليود كانت تمنحنا دائما ذلك الإحساس الشفاف بتحقق الحلم !

نبتاع أكواز الذرة المشوى ، ونتقاسم فرحاً زاهياً . ونسهر حتى الساعات الأولى من الصباح نعد مجلة الحائط التى يمزقونها فى الليل . يدعونا الرجل الأملس بورقة صغيرة ، تقودنا إلى المخفر ، يبتسم فى وجهينا ابتسامته المصقولة .

لماذا تهاجمون البلد ؟

صفعات ، وركلات ، ووعيد ، ثم نعاود لعبتنا بنصف جنون ونصف خوف . آخر مرة مزقوا بلوزتها ، وظهر صدرها عاريا فأخفته بدفترها البرتقالى الغلاف . أحسست أننى فقدت شيئاً عزيزاً ، سراً يخصنى وحدى قد انكشف ، كنت أفكر بعقلية جدى الحاج حنفى صاحب مخزن الحبوب ، الذى زود جيش عرابى بالغلة أيام « الهوجة » ! . . حين خرجنا تسرب الدفء من بين أصابعها ، وبكت فى الليل .

كان يحوط منكبيها بمعطف الفراء ، ويبصق من نافذة السيارة ، ويضحك بمجون ، ولم تكن الفتاة التى أعرفها وتعرفنى .

فيأيها النادل الكريم ، كيف تمنعنى عن الحزن . والحزن فى خلاياى يمتص كل بهجة ؟!

حكاية الصديق فى الليلة التالية ليسرى عنه

اللهم اجعل كلامى خفيفاً ، وحروفى من مسك وعنبر : الدنيا لا يدوم صفاؤها ، والأيام فى حركتها كالساقية القلابة ، وأنا الوحيد فى هذا العالم الذى لا تفرحنى ضحكة فتاة ولا يطربنى إطراء سيدة .

جدى المسن ربانى على حكمة ، ضعها كالحلقة فى أذنك : « خائب من كانت صناعته الحريم . . ومهموم من اهتم بالنساء . . وفى حزن مقيم »

وقد أورثنى أبى ــ الحاج سلطان رحمه الله ــ بستاناً فى أطراف العاصمة ، بعيداً عن الغبار والضجيج ، هذا البستان فيه أحلى الفواكه وأشهاها . أذهب إليه فى يوم عطلتى مع الخلان ، نلهو ونتسامر ، ونغنى فى الخلاء للقمر الذى هو بعيد ، وللشمس التى تحتجب خلف السحب فى الشتاء ، وتزقزق على أغصانه العصافير ، وتسقط ثمار النبق بين أيدينا .

حدثونى أن أكمل نصف دينى بالزواج ، فرفعت يدى رافضاً ، فلما استحلفونى قلت : أفكر ألحوا علىّ فى الجمعة التالية أن أذهب إلى الحاج حامد أكبر تاجر حرير فى البلدة ، وصفوا لى جمال بناته ، وحسن تربيتهن . شاورت الأهل فحمسونى . واختصصت خالتى (سمية) بسر لا تبوح به : « ابن اختك ـ يا خالة ـ لا ينجب . مقطوع الذرية . أبتر . بلا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وريث أكون » . قالت والبكاء يخنقها : « أقدم على الأمر . . وربك كريم . بكيت بين يديها : يا خالة ، لا تجددى أملاً انقطع . الأطباء وهذا عملهم لا يخفى عليهم مستور . عندما كنت طفلاً أصابنى داء لعين . جعل خلفتى مقطوعة ولله فى خلقه شئون » :

أخفيت أمرى إلا عنها . وخطبت الفتاة بمثقالين من الذهب ، وأساور فضة وحرايز أشكالا وألوانا ، وقلت للرجل : أنا طوع بناتك .

زوجنى أجمل بنات الدنيا ، وأكثرهن لطفا . أرتنى من فنون الحب العجب العجاب . وصرت بين يديها كطفل صغير يتعلم ويتعلم . وعرفت أن انصرافى القديم عن النساء كان أمرا أخرق . راقبتها تصنع ملابس الولد الذى لن يأتى ، وتحيك له القميص والسروال ، بعد القماط . صمتُ ولم أتحدث .

ولما انتفخت بطنها ، ظننته مكر نساء ، وقلت : ستنكشف اللعبة عن دمية لا طفل من لحم ودم . ولما افتعلت المخاض ، قلت فى نفسى لأنتظر ما تأتى به المقادير . وحين صرخت صراخا شق الليل ووصله بالفجر ، دفنت وجهى بين طيات الفراش ، اتقلب من الشك والريبة .

زغردوا من خلف الغرفة المغلقة ، وأتوا به طفلا جميلا بريئاً . قالوات : « ماذا تسميه ؟» كان السؤال كالسكين يجز عروق الرقبة ، قلت : كل الأسماء سواء ! عاودوا السؤال ، فأطلقت ساقاى للريح هاربا ، وأنا ألهج بدعاء أن يمنع عنا الله كل مكروه .

تركت المدينة والزوجة . ولا أدرى من أين الولد أتى . . وخالتى (سمية) وأطباء المدنية يعرفون السر ؛ وقلبت وجهى بين الفجر والظهيرة والغسق ، فازداد كمدى . فاستمسك بالصبر ـ يا صديقى ـ وابدأ من جديد مثلما بدأت . وخذ منى حكمة . . لا تقطف الثمار المحرمة ، ولو كانت بك رغبة فى امتلاء الجوف وبل الظمأ . . أورثك اليقين ـ وتأمل ـ تعكز على ألمك واترك بستانك إذا حلقت فى فضائه الوطاويط !

وكان لابد من السفر

باغتنى بالرفض ، زينت لها الأمر ؛ فى اليمن السعيد أعمل معلما للأولاد الصغار وأقبض الريالات ، وأدخرها ، لنعود بعد أعوام أربعة ، نبتاع قطعة أرض فى أفخر الأماكن ، ونشيد منزلاً بأدوار خمسة ، ونحوطه بحديقة غناء ، فيها أشجار مانجو وتين ولوز ، يكون لنا سيارة فارهة بزجاج أسود ، نركبها فنرى المترجلين ، ولا يروننا . ندوس « بنزين » فنطير فى السكك الممتدة كبساط ريح ، إنها سنوات تعد على أصابع اليد الواحدة .

مطت شفتيها ، وهى تحب المدن ، والنيون يأسرها ، والضجيج تستشعره أمنا ! قلت لها ـ يا أصدقاء ـ إن اليمن خضراء ، وكلها حقول مزروعة بأشجار البن ، وأن تربتها بركانية خصبة ، فأخرجت ـ هى ـ من رصة الكتب مرجعا جغرافيا ، وبحثت عن البلد الذى إليه أسافر ، أشارت بإصبعها : « بعيدا !» قالت إنها لا تحب السفر ، ولا ركوب الصعاب ، والبحر يصيبها بالدوار ، وأن أطفالنا الذين يولدون فى الغربة يموتون وتنقطع الخلفة ـ وكأنها تعرف حكاية صديقى الذى ولدت امرأته ولدا فأنكره ـ تفر من عينى الدمعة ، وأكاد أخنقها بيدى ، وأقول لها : « أنت تتبطرين . . يا نجلاء . . يا عشيقة المدن . عتمة تحوطنى ، هنا الزحام والصخب والعفار يطمس العقول والملامح ، فلنفر من المصير المعتم . تسير إلى جوارى مطرقة الرأس ، أشعر أننى مربوط بسلاسل من حديد وأنكال ، وسم زعاف يسرى فى البدن .

قالت لى أمى قبل أن ترحل : « إياك والنساء » .

وحين فككت رابطة العنق ، تساءلت وباعة « السريس » يجلسون فى صمت يسوون بأصابعهم الأعواد الطرية : « لماذا يكون السفر ؟»

وكنت فى سفرى إلى القاهرة قد رأيت الأشجار تفر ، والمراعى ، وحقول الحنطة الصفراء تتماوج ، والأبقار تخور ، سمعتها ، والأبدان المنهوكة لرجال عراة الصدور ، رأيتها ، والأخضر يطوق القطار الزاحف ويلتف حوله . ماذا يفيد البكاء ؟ لت صديقى فى الكلام وعجن ، وسرى صوته النحيل بالنصيحة . وضع ساقا فوق ساق ، وجذب أنفاس النرجيلة : « كلهن سواء »

كانت الدنيا باردة ، وكنت وحيدا ، كيف أبارح المدينة اللعينة ، وأناطح الغربة فى بلاد الله . . خلق الله . قلت لنفسى : قبض ريح هى الدنيا . وقال جدى ، وصغيرا كنت : « إذا دخلت بلداً فتوجس حتى يأتى وقت صلاة العشاء ، وراقب المسجد مدخله ، هل الناس يصلون أم ينسون فروضهن » . كانت الحصر متجاورة ، وقد خلا المسجد الا من كهول يتكىء بعضهم على عصى ، وشاب ملتح ، وطفل يسحب يد رجل أعمى ، وقطط تموء مبتردة ، والوطاويط فى البيت المهجور تصدر « خرفشة » . كانت حجرتها بها مصباح له ضوء الصوديوم الكئيب . أطلت من

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

النـافـذة ، رأتنى ، ثم أغلقت الضلف الخشبيـة وأطفـأت مصباحها . كنت أتحسس عقد العمل فى جيبى . وأنـا أكرر حكمـة صديقى تعكـز على ألمـك . . وما كـان لى بستـان ، فاستبدت بى الحيرة والدنيا ليل نجومه مطفأة !

خاتمة غير حزينة بالمرة

ربطت حزام الأمان حول وسطى ، أتى صوته الصارم عبر الميكروفون ، تقلع الطائرة بعد لحظات . هـاجت شجونى . نظرت من النافذة الزجاجية المغلقة ، أبصرت المدينة تغرق فى الضباب ، والركاب من حولى منشغلين فى قـراءة أوراقهم ، ووضع حقائبهم الصغيرة فى الأمكنة المخصصة لذلك .

تساءلت وكل فزع كيف أفلت الخائن من قبضة النادل حين عاد مهزوما . ولماذا يعيد علىّ حكايته المفجعة كلما أتى لى بكوب الشاى الفاتر ؟

أتت المضيفة بطبق من الكرتون الملون ، وبه بضع شطائر بالمربى والزبد . ابتسمتُ فى تصنـع ، كانت جميلة كـالبدر ، فذكرتنى بابنة تاجر الحرير التى أتت بطفل لزوجها العقيم .

ملأت خياشيمى رائحة عفونة قديمة ، اهتزت الـطائرة ، فتجمدت بالمقعد ، كان صـوت المحرك يـزيد من تـوترى ، أغمضت عينىّ ، وسـرى بجسدى خـدر لذيـذ . بين النـوم واليقظة أخذنى صديقى العقيم من يدى ، وراح يجـوس بين أشجار بستانه . كانت كل الفواكه الدانيـة قطوفهـا محرمـة . وكنت أشتهى ثمار المانجو ، وثمرات التين . لكننى خائف . الجوع يقتلنى . وأجزم أننى مددت يدى . . وقطفت . . بعضا من الثمار !

دمياط : سمير الفيل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نعمات البحيرى

قصة: حلم الرمل

قبل يومين تلقيت نبأ زواجه ، وكان الزمن قد تمدد واستطال ولم أره . أجمع كل أفراد الأسرة على الذهاب إلى الحفل إلا أنا ، وراحت عيناى من النافذة إلى الأفق البعيد وارتسمت فوق السحابة المترامية الأطراف صورة للبيت الكبير الواسع الذى عشنا فيه أنا وهو وطبق من العسل ، كنا نلعق منه كقطتين صغيرتين ويستحلفنى بعد كل لعقة ألا أسرع فالصحن واسع والعسل كالأيام التى نعيشها معا فى حضن البيت الكبير .

كانت لأمى حجرة مثلما كانت لأمه حجرة ، وكما كانت لزوجة عمنا الثانى حجرة ، تجاورت حجرات الزوجات الثلاث للأشقاء الثلاثة وتباعدت حجرة الجد والجدة فى نهاية البيت .

كنا نتلصص فى الليل عندما تتوارب أبواب الحجرات ، وينسل منها صوت الست ممزوجا برائحة البخور والليل . . نجلس فى قمرة النافذة . . يراجع كل منا للآخر الدرس والرهبة من عصا المدرس البدين . تسكن عيوننا المسهدة . . تنساب رائحة البخور من الأبواب المتوارية فتغشى أعيننا . . يلهث الى المطبخ يأتى بصحن العسل ثم يمتزج الليل برائحة العسل والبخور . . تخرج أمه « تزغر » له فيشدنى من يدى ونفر بعيدا عنها .

وفى المدرسة تطاردنا عيون الصحاب حتى نهاية الفناء الواسع ، نأكل طعامنا ونرسم على الرمل حلما بقلم الرصاص المقصوف وعندما يأتى الصحاب نبدد حلم الرمل . . يسألونه « لماذا ترافقها دائما حتى فى وقت الفسحة » يجيب بحماسة الفارس الصغير « هى بنت عمى » أضحك ويضحك الصغار ويحيبون أن له بنت عم أخرى تنزوى وحدها هناك فى نهاية الفصل . . يبتعد الصغار ونبدأ من جديد نرسم حلما رمليا بالبيت والوظيفة والأطفال ثم تنسرب حبات الرمل من بين أصابعنا عندما نسمع الجرس فينهرول خلف الصغار .

وفى الصباح التالى تختارنى المدرسة لأقرأ أخبار الصباح . . أرفع الجريدة وأقرأ السطور الحمراء عن المعونات الآتية من الغرب ولا أهاب نظراته المسددة إلى وجروح ساقيه تبدو واضحة من أسفل بنطلونه القصير . . يضيع منى سطر الجريدة والمعونات وأنا أتابع جروحه . . يدق الجرس ونسير فى نظام « اثنين . . اثنين » . . يرفض ثانيته هذه وينتظرنى ثم نصعد الفصل معا . . يدق مسمار المقعد ويأمرنى أن أتروى حين الجلوس والخروج منه . يراجع معى الدرس عند الامتحان ويأبى أن يغش منا الآخرون . ثم يهمس وهو يحرص ألا يسمعه أحد « حذاؤك مقطوع » . أضحك وأنا أتلفت هنا وهناك وأرد عليه « بنطلونك مقطوع » نغلق الدفاتر ونمضى حين يدق الجرس دقاته الأخيرة . وقبل ذلك نذهب إلى نهاية فناء المدرسة ونرى حلمنا على الرمل ما زال مرسوما . . نتحسسه فنرى البيت والوظيفة والأطفال وشجرة كثيفة الأوراق وصحناً من العسل لا يفرغ .

ولما استطال بنطلونه وثوبى رحنا خلف بعضنا حتى غيط الذرة . . نتوارى خلف الشواشى الصفراء المتعالية ثم نقطف

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

زهرا يانعا له مذاق دافىء بين شفتينا وراجف لجسدينا ولا يجف حلقى إلا عندما يأتينا صوت أمه زاعقا « قد حان الرحيل » . . يركبنى حمارة « أبويا على » حتى محطة القطار ثم يضرب مؤخرتها فتجرى وأنحنى وأتشبث برقبتها وأستحلفها ألا تلقى بى على أحد أكوام السباخ المتراكمة على حافة الترعة ثم تضحك أمه وأتذكر أنها المرة الأولى التى رأيتها تضحك هكذا حتى بانت أسنانها . . يجرى حتى يلحق بالحمارة ويشدها وينزلنى من فوقها فأنزلق على جسده وأحس نفس الدفء ونفس الرجفة التى كنت أحسها هناك بين شواشى الذرة المتعالية حولنا ولا يوقظنا إلا صوت أمه كالريح بأن الرحيل قد أزف .

وفى الشوارع الواسعة الخالية من أكوام السباخ نسير متشابكى اليدين والقلبين والروحين حتى نهدأ هناك عند حافة النهر . . نلعق « الجرانيطة » ونتذكر صحن العسل ثم يشد على يدى وحين نهدأ يقول بصوت الشقاوة رغم طول فستانى وبنطلونه « انتظرى حتى آتى لنا برغيف رحالى » أضحك ويضحك ويتغامز بعض المارة على ضحكاتنا ويعود فيذكرنى بحلم الرمل بالبيت والوظيفة والشجرة وصحن العسل الذى لا يفرغ ثم يأتينا من ناحية النهر رذاذ رطب .

وفى يوم خلا البيت من الجميع أصر أن يحل لى الضفيرة وكنت أخشى أن أجعل شعرى خلف ظهرى محلولا ، وكانت رائحة العسل تعبق البيت رحنا نتشممه معا فتراشقت عيوننا وأيدينا وراح فى صمت يحل الضفيرة . .

وفى اليوم التالى ذهب لأمه يخبرها بالرغبة التى تسكننا منذ زمن وحكى لها عن حلم الرمل الذى كنا نرسمه فى نهاية فناء المدرسة .

فى حجرتهم خبطت أمه على صدرها وأخبرته أننا « رضعانين » وأن الطفل الذى نأتى به سيزعق فى البيت كغراب البين .

وفى حجرتنا أقسمت أمى بضفائرها أن هذه المرأة لم ترضعنى من قبل وأنها تتذكر يوم مولدنا مثل ليلة الأمس .

ومن النافذة رأيت ظله الملقى على واجهات البيوت المتجاورة . . تابعت الظل وأنا أناديه فلا يسمعنى حتى اختفى الظل تماما . .

وفى نفس اللحظة كسرت قطة غريبة لم أرها من قبل صحن العسل وسرت فى صمت أتلمم شعرى ثانية وأبدأ فى عمل ضفيرة أخرى . . حلها رجل آخر فى بيت آخر وفى زمن آخر .

القاهرة : نعمات البحيرى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حجاج حسن أدول

قصة الخرس

لم يُجْدِ فى أهل القرية أى علاج ، لم تشفع تراتيل الكهنة فى إبرائهم من داء الخرس كما لم تشفهم رقى السحرة . كانوا يتكلمون كأبناء القرى المجاورة بل كان فيهم مغنون ذائعو الصيت وشعراء مجيدون فجأة من سنين طويلة أصابهم الخرس . ضرعوا لإله الخير ، ضحوا لإله الليل ، سجدوا للشمس ، بكواللقمر . لا فائدة . سألوا إله الحكمة وجميع الآلهة . لم يعبأ أى إله حتى بقبول قربان قدموه . وفى معاناة الحياة والخرس الذى غشاهم ، لم يسائلوا أنفسهم . . لم ؟

الحياة تسير ، الذهاب للحقول ، الزواج فالخرس لا يمنع ، يأتيهم إله الحصاد بثمرة الحقل وثمرة البطن . والعجب الذى يحير أن الأطفال يتكلمون إلى حين ، الطفل لحين الحلم والفتاة لحين يأتيها الطمث فيلحقان بالكبار خرسا فى حياة حزينة . يتشاجرون على أى شىء وفى كل شىء ، وإن اضطروا للحديث استخدموا الإشارة ، فلا المتكلم أفهم ولا السامع فهم . كل منهم وحيد حتى لو كانوا جميعا .

تجرأت عليهم الذئاب بمشاركتهم الفئران حقولهم ومنازلهم . سرى فيهم الكسل فلا يذبون الذباب حتى لو استقر على محاجر أعينهم .

يوما بعد يوم ترهلت سواعد الرجال وبطونهم . وجوه النساء فقدت سماحتها وتصلبت قسماتهن . قلت ثمرة الحقل وتكاثرت ثمرة البطن .

ذات ليلة قفزت صغيرة صائحة : إنها لعنة . . هبوا جميعا مشدودين يهزون رؤوسهم إيجابا . . ثم جلسوا ترى . . هل فى أعماقهم يعرفون السبب ؟ سبب الداء اللعنة ؟

ساعة غروب يوم ، عائدون من الحقول يسحبون مواشيهم الهزيلة ، الحزن غبار أسود يملأ صدورهم من شح الأرض وبخل إله المطر . بينهم فتى أمرد صغير تحمل مسئولية الحقل مبكرا لموت أبيه ومرض أمه الراقدة دوما وحاجة أخته الصغيرة ، يسحب بقربهم الوحيدة العجفاء وقد أصيب بالخرس لدخوله مبكرا مبلغ الرجال . كالعادة قامت معركة واثنتان خلال العودة . تسمرت أقدامهم للحظات ، جاءهم الأطفال مهرولين . . أسرعوا فلجنة المكوس تجوس خلال الديار .

الجابى ضئيل الجسم ، نكرة ، لكن عينيه كعينى الشيطان يخرج منهما شعاع يتجسد جبروتا طاغيا ، دائما خلفه حارسان ماردان كعواميد المعبد الكبير فى المدينة المقدسة . عصبة الجابى معها الكثير من الحمالين ذوى الكروش المتهدلة . أزقة القرية تصدر منها أنات استرحام والجابى يسلب الشطر الأكبر من خزين البيوت بيتا بيتا ولا يردعه بكاء النساء ولا بكاء الرجال كالنساء .

جاء دور منزل الفتى لا يوجد ما يؤخذ ، نظر الجابى فى غضب أشد من أى غضب صبه على أهل المنازل السابقة ، عيناه لهيب حارق . توجس قلب الأم الراقدة وطفلها . أشار الجابى للحمالين . صرخت الأم ، بكت الأخت الصغيرة ،

ألقى الفتى بنفسه عند قدمى الجابى . إن البقرة العجفاء كل ما لديهم . ركله الجابى بقدمه وخرج يتبعه الحارسان المارادان وسط نحيب الأسرة المنكوبة . تشنج الفتى وتتابعت يداه تضربان على صدره وعوى كالذئب .

فى ساحة القرية حيث موضع كبير الآلهة المهيب . بدأ الجابى ، والحارسان المارادان خلفه ، يأمر بحصر الأسلاب وتحميلها على الركائب المغتصبة . بقرة الصبى تخور مندهشة . أما الإله الكبير فضاعت هيبة نظرته تحت نظرة راضية . الخرس يولولون . الأطفال الذين سيصيبهم الخرس صامتون . الرضع لا يصرخون طلبا لصدور أمهاتهم .

أتى الفتى مسرعا ، شق الصفوف ولا يزال يعوى كالذئب ضاربا صدره بيديه . تقدم ووقف أمام الجابى ينظر لعينيه ، يبادله نارا بنار . سرت رعشة خوف فى جسد الجابى الضئيل أشار لحارسيه . وقبل أن يتقدموا كان الفتى قد وضع سبابته اليمنى فى عينالجابى . صرخ الجابى . لم ينفجر الدم من عينيه فأصبع الفتى لم تخرج منها بل واصل هجومه المفاجىء . سقط الجابى أرضا وفوقه الفتى . جسداهما ينتفضان ، الجابى فى ألم تعس والفتى فى ألم لذيذ . بدأ الحارسان فى اضطراب بالضرب على ظهر الفتى بسياطهم . ملابسه تتمزق من على ظهره وكلما تعرى جزء لمعت الخطوط الدموية . عين الجابى ليست قوية كما كان يظن . إنها الآن حول الإصبع قطعة عجين . تصايح أهل القرية الخرس ، وثبوا فى أماكنهم كالقرود مشجعين . حاول الحارسان حمل الفتى بعيدا عن الجابى بدون جدوى . تلبسته قوة من آلامه وحقده . الخرس فرحون،صرخات الجابى مرعوبة ويداه متصلبتان على عينه الباقية . صرخاته تتصاعد محسوسة ملموسة طيبة على آذان الخرس . عجبا . . الجابى يتألم ! صرخ الجابى : اقتلوه . . اقتلوا الفتى . . توقف أهل القرية عن الوثب نظروا لسيوف الحارسين ثم نظر بعضهم إلى بعض ولم يتقدم منهم أحد . ارتفع سيفا الحارسين وهبطا ، وارتفعا وهبطا ثم ارتفعا وهبطا . ظهر الفتى امتلأ بالدماء وسكنت حركته ، إصبعه مازلت فى عين الجابى الذى أغمى عليه . الحارسان خلصا عين الجابى فسال دم أسود . أهل القرية يتراجعون خوفا من انتقام يحل بهم . وضع الحمالون الجابى المنهوك على دابته الفارهة . اتجهت عصبة المكوس تسحب الأسلاب وبينهم البقرة إلى خارج القرية والحاراسان تتخبط أرجلهما فى توتر وينظران إلى أهل القرية فى خوف وتخويف . الصبى ملقى أرضا . تقدم منه الخُرْس ووقفوا على بعد خطوات . ركعت أخته الصغيرة بجواره والدم من جسد أخيها يكتم صرخاتها . أقبلت أمه تكاد تزحف ، ألقت بنفسها عليه تنتحب . فتح الفتى عينيه بمشقة بالغة لكن تحركت شفتاه ولسانه فى سلامة . . أمى . . قتلونى لأننى لم أتركهم يأخذون بقرتى ، أصابت الخرس دهشة من نطقه ، الفتى يتكلم . حتى أمه ذهلت وتوقف النحيب فى حلقها وهى ترى ابنها يغمض عينيه للمرة الأخيرة .

الإسكندرية : حجاج حسن أدول

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رضا عطية

قصة | عيار سكّر

● مدّدت المرأة البدينة رجلها العارية فى الشمس ، وأسندت إلى الجدار ظهرها حيث الظل ، وشرعت تنقى الأرز . لم تتيقن من الشبح الآتى من بين الحقول يصفّر ، ويطوح ذراعيه المشمرتين غير عابىء بخمش سلاّت السنابل المعقودة على الجانبين ، ولا بأفرع أشجار الكازورين الواطئة .

(هو . . أم لا ؟ . . أيكبرون بهذه السرعة ؟ . . ليكن من يكون) . حدثت نفسها ، وعادت تزم ما بين عينيها فوق الصينية . وهو . . كان قد اقترب من ساحة الدار وأخذ يبعد بقدميه بطات رحن يقاقئن ويجرين حوله .

ــ استهد هنا ، ستجىء لك البنت لواحظ بطلبك . . مفاصلى لم تعد تسعفنى ، . . يا لواحى ى ى ظ !

راح يتلهى بالنط فى الهواء ، وجذب أفرع التوتة العجوز ، ينتقى فحولا سوداء وحمراء ، ثم ينحنى فوق الجسر ، ويحركها ضد اتجاه الماء . . ويلتقم .

ــ يا بنت يا لواحى ى ى ظ .

لم يأتها جواب . حطت بهدوء شديد الصينية وتَفَلَت ، وتجمعت الدجاجات يضربن فيها مناقيرهن النشطة وينشرن الأجنحة . قامت المرأة مسندة إلى الجدار يدها . ودخلت تعرج تحت رجرجة ثقلها ، مهمهمة بالوعيد .

استشعر الولد شرا فأدركها عند باب الحمام المائل ، وقد تمكنت من البنت العارية تشد شعرها ، وانهالت فوقهما بالقبضتين . حال الولد بينهما وطيب خاطر المرأة بكلمات كان سمعها .

عادت حيث كانت تقعد . تحفن بالكفين من التراب وتهش الدجاجات وتبكى . ، الكَلْبا ٥١١ ، عرفت كيف تزق أمها ، وتزنقها فى الجدار . . إهه) .

الولد لصق جذع التوتة وقف . خائف هو سائب المفاصل . يعتصره جسد متغضن . أما تلافيف مخه المتشققة فانساب فيها وطب لذيذ موجع . وشىء ما راح يقرض قلبه كفأر الغيط المسعور .

رعشت يداه . . جسده كله يرعش . مشدود العيون إلى فرع متدل كثيف الأوراق الخضراء . تبص من تحتها حبة توت حمراء ثقيلة على عنقودها الواهى . راحت تؤرجحها النسائم .

تقدم مطأطأ الرأس ، وكفاه فوق السرة معقودتان . قال للمرأة المسندة إلى راحتها الصدغ .

ــ أمـ مـ . . مى كانت تقول لك . . سلفينا عيار سـ سـ سكر وقددحة سمن ، لحد ما تخلص الخبيز .

المنصورة : رضا عطية

مسرحية

الصّفح عند الذنب

مسرحية من فصل واحد

تأليف : ج . چيرمان

ترجمة : فؤاد سعيد

الشخصيات

جاك ..... الأب
مادلين ..... الأم
روبير ..... الصديق
سيمون ..... الإبن
روز ..... الخادمة

المنظر

حجرة نوم عصرية بسيطة الأثاث .

« عند رفع الستار نرى روز وقد انتهت من ترتيب الأثاث وتركيب الستائر ووضع التحف الصغيرة كل قطعة فى مكانها » .

« تسير ذهاباً وإياباً وهى تقارن وتحكم » .

سيمون جالس فى فوتيل يتأمل روز وهى تعمل بينما هو ممسك بكتاب تزينه الصور .

المشهد الأول

روز ـ سيمون

روز : ها نحن قد انتهينا ولم يعد ينقص شىء . . آه . . نسيت فوطة اليد (تضع الفوطة مفرودة على المنشفة) هكذا . . فلتر . . عندنا الصابون والبودرة والفرشة ومكواة الشعر . . لدينا أيضا المعاجين والروائح العطرية . . كل شىء هنا . . وبنس الشعر ؟ أجل . . أجل . . هناك بنس أيضا . . إذن كل شىء على ما يرام . . لمسة خفيفة لهذا الستار . .

هين يا صغيرى سيمون . . أليس هذا جميلاً ؟ . . ما رأيك ؟ . . إنه يناسب ذوقك . . هين ؟ . . أظن أن سيدى سيرضى عنى . . فيم تفكر ؟ . .

(تقف أمامه ملقية عليه نظرة تساؤل)

اليوم . سنتناول الغداء متأخراً يا سيدى سيمون . . ألست جائعا ؟ ! . . أتريد قطعة من الشيكولاته حتى تصبر إلى ساعة الغداء ؟

سيمون : كلا . . أنا لست جائعاً ، كما أنى لا أحب الشيكولاتة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

روز : أوه . . ولكنك شره قليلاً يا سيدى سيمون ، وإنه لطبيعى فى سنك أن تأكل الأطعمة اللذيذة . . لكنك الآن فى إجازة . . لن تذهب إلى المدرسة فاليوم يوم الأحد (تسكت فجأة) آه . . هل وضعت يا ترى زجاجة عطر اللافندر ؟

(تتحقق من وجود الزجاجة)

سيمون : لِمَ لمْ أذهب إلى المدرسة اليوم ؟ !

روز : لأن أباك أراد هذا . . ستذهب إلى الحديقة ، وترمى قطع الخبز للبجع وأنت فى صحبة السيدة .

سيمون : أسأذهب للتنزه مع السيدة ؟ !

روز : أجل يا صغيرى العزيز . . ستذهبان للتنزه معا .

سيمون : أهو أبى الذى يريد هذا أيضا ؟

روز : ستذهب . . إن رغبت .

سيمون : من هى السيدة ؟ !

روز : آه . . لا أعلم . . إنها سيدة شابة يعرفها والدك .

سيمون : وهل هى جميلة ؟

روز : بالتأكيد . . إنها سيدة فاتنة تحضر هنا لتستريح ، وهى قادمة من بلد كبير ، وتحمل معها أشياء رائعة ستريك إياها .

سيمون : أهى سيدة من الأقاليم مثل أمى ؟

روز : أجل . إنها سيدة من الأقاليم مثل أمك ولكنها ليست من نفس الإقليم .

سيمون : أتعرفين هذه السيدة . . أنت ؟

روز : أعرفها . . لا أعرفها ، ولكننى سأعرفها وتعرفها أنت أيضاً بعد قليل . . إننا لم نر هذه السيدة من قبل ولكنها ستكون فى أمن هنا . . لن ينقصها شىء . . سيكون لها كل ما تريد ، وستكون مرتاحة هنا كما لو كانت فى منزلها .

سيمون : كانت هناك صورة لى فى غرفة والدتى . أتذكرين ؟

(بعد فترة) .

ثم . . كانت هناك هدايا والدى .

روز : أعلم ذلك تمام العلم وسنعيدها إليك عندما تعود والدتك .

سيمون : أوه !! ولكنها لن تعود ، فهى غاضبة من أبى .

روز : غاضبة ؟! . . كلا . . كلا يا صغيرى . . إنها ليست غاضبة بل رحلت . . لتستريح . لتعالج نفسها ولكنها ستعود . . و . . ومن الجائز أن يصبح لك والدة جديدة . . من يدرى ؟ !!

سيمون : أوه . . لا أريد أما جديدة . . أوثر أمى أنا . . أفضل بكثير أمى الصغيرة . . إنها أجمل أم فى الدنيا .

(يدخل جاك)

المشهد الثانى

روز ــ سيمون ــ جاك

جاك : (داخلا من أقصى اليسار) آه . . حسن . . هل انتهيت يا روز ؟

روز : (أمام الأريكة ثم عند التسريحة) نعم يا سيدى انتهيت كنت أضع اللمسات الأخيرة . . . كل شىء على ما يرام . . لقد غيرت ماء الزهرية . . هناك كل ما يلزم السيدة . . لقد وضعت الدبابيس والحديدة للمكواة والفوط والصابون ، وهناك البودرة ثم . . ثم نظفت هذه المرايا . . . آه . . إنى مسرورة لأنك حضرت كى ترى وتقدر ما فعلت . . أليس كذلك ؟ . . أيناسب ذوقك هذا الترتيب ؟ . . ما أنا سوى امرأة عجوز لا تعرف ما يرضى ذوق الآخرين وبالمناسبة ، كنت أسأل السيد الصغير سيمون . . .

سيمون : (يقف بجوار والده معطيا إياه يده اليسرى) لن تحضر إلى البيت أم جديدة يا أبى . . أليس كذلك ؟

جاك : كلا . . لا يا صغيرى . . والآن . . اذهب والعب

(يأخذه إلى الباب الخلفى) .

اذهب إلى الحديقة لترى النمل . . هناك فى الصدر بجانب البئر . . هيا اذهب يا صغيرى وسل نفسك .

(يغلق الباب ــ روز قد اتجهت إلى المدفئة على اليمين) .

المشهد الثالث

جاك ــ روز

جاك : (واقفا فى الوسط) ماذا فعلت ياروز ؟ . . اقتربى هنا . . ماذا قلت للطفل ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

روز : لا شيء يا سيدى . . لم أقل له شيئا . . لقد تبادلنا أطراف الحديث فقط . . لم أقل شيئا . . إن هذا الرجل الصغير لا يسمع لى بل يبدى بعض الملاحظات ، وهو شديد الذكاء ، لا يحتاج إلى الكثير من التوجيه ليستقيم تفكيره . . يفكر دائماً أبداً فى أمه هذا العصفور . . إن هذا ما يشغل تفكيره .

جاك : حسنا حسنا . . اصغى إلى قليلا .

روز : كل آذانٌ صاغية يا سيدى .

جاك : عندما تحضر هذه السيدة . . أدخليها إلى هنا . . مباشرة إلى هنا . . لا مناقشات . . لا استفسارات . . تحضرينها إلى هذه الحجرة . . إنها ستقيم هنا . . بعد حضورها ستتركينها وشأنها فلديها كل ما يلزمها . . أرجو أن تسهرى على راحتها . . على ألا ينقصها شيء لو طلبت . . أجل . . لو طلبت معلومات أخرى أية معلومات أخرى . . لو سألت عنى ، فإننى فى المصنع . . أتسمعين ؟ . . أنا فى المصنع . . فى المصنع كالمعتاد . . والطفل فى المدرسة . . أتسمعين ؟ .

روز : سمعت يا سيدى . . أنت فى المصنع والسيد سيمون فى المدرسة .

جاك : نعم نعم . . ولا تعلمين أى شيء آخر . . لا أحد يعلم شيئا . . هذا واضح . . هين ؟ . . لم نقل لك شيئا ، ولا تعلمين شيئا .

روز : لا أعلم شيئا .

جاك : (بعد أن بذل مجهوداً) لو طلبت السيدة منك رؤية السيد الصغير فأحضريه لها ولكن انتظرى حتى تطلب منك رؤيته . . أسمعت ما أقول جيداً ؟

روز : آوه يا سيدى . . سمعت وفهمت جيداً . . إنك تعلم تماماً أن كل ما تقوله مقدس عندى .

جاك : هذه الغرفة ستكون سكناً لهذه السيدة لتعيش فيها . . لن تحضرى أى شيء من حجرة المدام . . أى شيء مهما كانت الأعذار .

(يدق جرس الباب) .

روز : جرس الباب يدق .

جاك : انتظرى . . أعيدى على مسامعى ما قلته لك .

روز : هذه غرفة السيدة . . يجب أن تبقى هنا . . يجب ألا أحضر لها شيئا من غرفة المدام ، وإذا شاءت الخروج أغلق عليها الباب بالمفتاح .

(يدق جرس الباب مرة ثانية)

جاك : كلا . . تتركينها تخرج ، ولكن لا تحضرى لها شيئا من حجرة المدام مهما ألحت عليك . . لا شيء . .

روز : الجرس يدق يا سيدى .

جاك : الجرس يدق . . نعم . . دقيقة واحدة . . هنا . . أدخلى هذه السيدة هنا . . لا كلمة . . لا شيء . .

روز : سأذهب لفتح الباب .

جاك : انتظرى . . أنا لست موجوداً . . أتسمعين ؟

(يرى الكتاب المزين بالصور الذى تركه سيمون على الكرسى ـ يأخذه ويحمله نحو غرفة على اليمين) .

المشهد الرابع

جاك ـ روز ـ روبير

روز : (داخلة من باب الصدر) إنه مسيو روبير بيكانج .

جاك : (عائدا) أهو هنا ؟

روبير : (داخلا) هذا أنا يا عزيزى جاك (إلى روز) اتركينا . . وبعد يا صديقى . . (يتعانقان) .

المشهد الخامس

جاك ـ روبير

جاك : (وكأن نكبة أصابته) وبعد . . وقع ما لا يمكن تفاديه . . ستحضر بعد بضع دقائق . . إنى أنتظرها وكل شيء معد .

روبير : كل شيء معد ؟ . . حتى أنت أيضا ؟

جاك : أنا أيضا .

روبير : ستستقبلها ؟ . . ستراها ؟

جاك : لن أراها . . هذه الغرفة مخصصة لها . . ستعيش هنا . . ستكون فى بيتها . . فى بيتها .

روبير : فى بيتك .

جاك : كلا . . فى بيتها فقط ، وهذا كثير . . بل كثير جدا (منفجرا) بل إنه من الصعب التصور أن تظهر ثانية هنا . . تحت سقف هذا البيت . . إنه لمن الجنون أن تعود للبيت الذى جلبت عليه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العار ، بعد مرور سنة على سجنها . . أن تعود إلى مسكنها لتعيش فيه وتدنسه من جديد ! .

روبير : جاك !

جاك : (جالسا على الكنبة) لم يعد هناك جاك . . إنه . . .

روبير : (جالساً) هدىء من روعك . . إنها مريضة وأنت تعلم ذلك . . إنها امرأة بائسة . . كن رزينا . . فكر قليلا . . إنها امرأة مسكينة وحالتها أقرب إلى الأمراض العقلية . . إنها حالة معروفة بل ومنتشرة إنها خفيفة اليد . . مصابة بمرض « الكليبتومانيا » . . نحن نرى هذه الحالة المرضية كل يوم . . وفى أكبر العائلات عند أشرف الناس . . هناك بعض المخلوقات المسكينة التى تتحكم فيها أعصابها ، وتجد يدها منجذبة نحو شىء ــ يبدو لها فى لحظة أنها تطمع فيه ــ فتأخذه دون شعور بما تفعل . . هناك نساء ثريات يسرقن أشياء تافهة ، يستطيع أزواجهن تقديم ما هو أغلى منها مائة مرة . . هناك حالات وأعرف منها الكثير ، لا تقوم الإرادة الواعية بأى دور فيها .

جاك : إنها لصة تعسة . . سرقت أكثر من مرة ، ومن يدرى ربما سرقت عشرات أو مئات المرات ، فإنها لم تقل لى شيئا . . لقد كشفها الناس فى النهاية وتتبعوها وأمسكوا بها . . لقد ضبطت متلبسة وحكم عليها ، وها هى تخرج من السجن ، وستعود إليه عمّا قريب .

روبير : إنها زوجتك !

جاك : (واقفا) زوجتى وأنا زوجها مع الأسف . . زوج اللصة . . أنا الذى يجب عليه أن ينكس رأسه ويتحمل العار والفضيحة ويسمع شتى الغمزات الساخرة . . أنا الذى يرى الأنظار تشيح عنى عندما أسير . (فى غضب) إنها عائدة . . ستكون هنا بعد لحظة وتعيش هنا فى بيتها ، ولكنها لن تصبح سيدة البيت . . أبدا .

روبير : إنك تبالغ !!

جاك : أبالغ ؟ ! . . كيف ذلك ؟! . . ألم تسرق ؟ ! . . لا عُذر لها . . عندما تسرق امرأة سعيدة مدللة معبودة ، امرأة متيسرة تمتلك الكماليات وتستطيع إرضاء أقل نزواتها . . امرأة محاطة بكل ما يبعث السعادة فى الحياة . . عندما تسرق تكون أحط المخلوقات ولا عذر لها . . لا منطق لما فعلت بل هى رذيلة شائنة مخجلة . . لا علاج لها .

روبير : (ناهضا) ولكن . . .

جاك : (متحمسا) لا تقاطعنى . . ماذا كان ينقصها هنا ؟ ! فيم كانت تطمع أكثر من ذلك ؟ . . . ماذا كانت تبحث عنه ؟ . . ألم أعطها كل شىء ؟ ألم تصبح ذات ثروة ؟ . . ألم تر مجهوداتى ؟ . . ألم أكن أخصها بكل فكرى ؟ . . ما هذا الشعور المريض ؟ . . هذه الرذيلة الدنسة ؟ . . هل فكرت فيما يجلبه ذلك على سمعتى وشرفى من عار ؟ ! . . ألم تتذكر حتى ابنها هذه التعسة ؟ !

روبير : تمالك نفسك . . هدىء من روعك . . استمع إلىّ . . أنا أعرفُ كل شىء وأفكر مثلك ، بل وأتفق معك فى كل ما تقوله ، لا أهون من شدة آلامك . . لكن . . ماذا تريد ؟ . . هذا غير مجد الآن . . . لقد قررت من تلقاء نفسك أن تعود وأحسنت صنعا . . فهناك الطفل . . أنا لا أوجه إليك سوى سؤال واحد : ماذا أنت فاعل ؟

جاك : (فى غضب) أخشى أن أرتكب جريمة !

روبير : إنك مجنون !

جاك : مجنون !! . . نعم أنا مجنون مجنون مجنون !! . . يجب أن أنتقم .

روبير : ليس هذا جديراً بكرامتك .

جاك : لم يعد هناك مجال للكرامة .

روبير : بل هناك . . سيمون

جاك : نعم هناك سيمون . . هذا الطفل البرىء المسكين الذى لا يعلم شيئا للآن ، ويظن أن والدته امرأة شريفة !

روبير : يجب على الطفل أن يصفح .

جاك : (فى تجهم) لن يصفح الطفل عندما يعلم !

روبير : ماذا تقول ؟ ! ولكنه لا يجب أن يعلم . . مَن سيخبره بذلك ؟

جاك : أنا .

روبير : أنت ؟ ! . . أنت تفعل ذلك ؟ . . أنت تقول لابنك إن والدته لصة ؟ !

جاك : روبير . . انظر إلىّ . . أنظر إلى جيدا . . لقد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تغيرت تماماً فى بحر سنة . . كنت رجلاً عطوفاً فأصبحت قاسياً . . كنت رجلاً مرحاً فأصبحت حزينا . . كنت سعيداً فأصبحت مخلوقاً غاية فى التعاسة . . هذا ما كنته فى الماضى وما أصبحت عليه الآن . . لقد أعطيت هذه المرأة كل شىء يفخر به المرء ، فجردتنى وانتزعت منى كل شىء . . كل شىء . . سلبتنى أعز ما أملك : شرفى . . وتريدنى أن أنحنى . . أن أقبل . . أن أسكت وأغفر ؟ . . تريدنى أن أقول لهذا الطفل : « أحبب أمك واحترمها فهى جديرة بكل حب واحترام . . إنها والدتك وهى امرأة مقدسة » . . أتريدنى أن أتحلى بهذه الشجاعة ، وأن أكذب على الطفل ؟ ! . . كلا . . إنى لا أعيدها إلى البيت إلا لتلقى جزاءها وأنتقم منها . . سوف أجعلها تتألم فى جسدها كأم بقدر ما أذاقتنى من آلام نفسية كزوج . . يجب أن تذكر ما قد تكون قد نسيته ، وليصرخ الطفل فى وجهها : « يالصة » وليدفعها عنه بعيدا .

روبير : لا يمكنك أن تفعل هذا . . أنت لا تتصور . . فكر أيضا . .

جاك : لقد فكرت . . فكرت مدة اثنى عشر شهراً ! !

(تدخل روز) .

المشهد السادس

جاك ـ روبير ـ روز

روز : (مقاطعة الحديث) سيدى . . سيدى . . هناك سيدة .

جاك : إنها هى . . انتظرى . . أدخليها هنا . .

(إلى روبير) تعال معى أنت . (يخرجان) .

المشهد السابع

روز - مادلين

روز : تفضلى هنا ياسيدتى .

مادلين : (داخلة) هنا ؟ ! . . ما هذه الغرفة ؟

روز : إنها الغرفة التى خصصها لك سيدى .

مادلين : آه ! ! . . هذه هى الحجرة التى خصصها لى ؟ . . أهو هنا سيدك ؟

روز : كلا يا سيدتى . . سيدى فى المصنع كالمعتاد فى مثل هذه الساعة .

مادلين : كالمعتاد نعم . . و . . الطفل الصغير : سيمون !

روز : أوه ! . . مسيو سيمون ليس هنا أيضا . . إنه فى المدرسة .

مادلين : هل لك أن تحضريه إلىّ عندما يعود .

روز : سأحضره إليك ولن يتأخر عن الحضور . . ألا يعجبك المكان ؟ ! . . أينقصك شىء ما . . أظنك فى حاجة إلى بعض الراحة !

مادلين : أجل . . أجل . . أريد أن أستريح قليلاً . . أن أبدل ملابسى . . أن أخلع كل هذا الذى أرتديه بعد سفر طويل .

روز : لديك هنا كل ما تحتاجين إليه : الماء والملابس وكل شىء ، وإذا احتجت إلى شىء آخر . . . . .

مادلين : شكراً لك . . لكن خبرينى : أتخدمين هنا من زمن طويل ؟

روز : من حوالى خمسة شهور يا سيدتى ، منذ رحلت (آلين) التى حللت مكانها . . ربما تذكرينها يا سيدتى ؟

مادلين : آلين ؟ ! . . نعم . . أعرف آلين . . ولماذا رحلت ؟

روز : لا أعلم ! ! . . أظن أن سيدى طردها .

مادلين : وهل يتكلم سيدك كثيرا عن الوقت الذى كانت تعمل فيه آلين هنا ؟

روز : كلا . . أبدا . . سيدى قليل الكلام . . إنه رجل طيب ولكنه كتوم قليل الكلام .

مادلين : وصغيرى . . الصغير سيمون ؟

روز : مسيو سيمون ؟ ! . . إنه شديد المرح فهو عفريت صغير . . له نزوات ووالده يستجيب لكل مطالبه . . إنه يكثر من تدليله ولكنه معذور .

مادلين : ألا يلح فى طلب رؤية أمه ؟

روز : إنه يفكر فيها ، ولكنه يعلم أنها على سفر .

مادلين : على سفر ؟ ! . . آه . . أجل . .

روز : هل لدى سيدتى أى طلبات أخرى ؟ ! . . هناك الملابس والبياضات وكل شىء قد تحتاجين إليه . . أستميحك عذراً يا سيدتى فهناك عمل ينتظرنى ولكن إذا أرادت سيدتى أى شىء فما عليها سوى أن تضغط على زر الجرس .

مادلين : شكرا . . آه . . ما اسمك ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

روز : اسمى روز يا سيدتى ، وأنا فى خدمتك .

مادلين : حسناً يا روز . . ابعثى إلىّ بالطفل بمجرد عودته ، فأنا مشتاقة لرؤيته ، وقولى لسيدك إننى هُنا .

(تخرج روز)

(المشهد الثامن)
مادلين (وحدها)

مادلين : (وهى تخلع ملابسها وتجهز نفسها) آه !! . . يا للحياة البشعة . . هذه العودة أصعب من يوم الرحيل (تبدأ فى خلع ملابسها أمام المرآة) هناك . . فى السجن . . كنت أحلم أن أعود وأتذلل وأعاود حياتى القديمة وأنسى . . أنسى الكابوس الجاثم على نفسى ، وأهم من كل ذلك ، تمنيت ألا يعلم طفلى الصغير بأى شىء أبدا . . إنى لأوثر الموت ألف مرة ، على أن أعلم أنه يشك فى أمه .

(يظهر سيمون)

المشهد التاسع
مادلين ــ سيمون

مادلين : (وهى ترتجف) إنه هو . . صغيرى . . إنه سيمون !

سيمون : (داخلا) ماما . .

مادلين : (مقبلة إياه) صغيرى . . حبيبى . . ولدى الكبير !

سيمون : (مداعبا إياها) ماما . . ماما . . أُمى الصغيرة .

مادلين : (ملاطفة إياه) يا كنزى المحبوب . . كم أنت جميل ! . . لقد صرت كبيرا .

سيمون : آه يا أمى . . كنت أعلم أنك ستعودين . . كنت أعلم أنك أنت التى ستحضرين اليوم . . كانوا يقولون لى : «ستجىء سيدة» ولكنى لم أصدقهم . . كانت السيدة هى أنت . . هين ؟! حينئذ لم أقل شيئا لأبى أو لروز ، ولكننى كنت أرقب وأتوق لحضورك ، وجئت خصيصا لألعب بالقرب من هنا .

مادلين : يا رجلى الصغير ! . . هل مازلت تحب أمك ؟

سيمون : بالتأكيد أحب أمى . . ألست تحبيننى أنت أيضا ؟ أتعلمين أننى أعمل ؟ . . أذهب إلى المدرسة منذ فترة طويلة . . آه لو تعلمين كم نلهو هناك .

مادلين : يجب أن تلهو يا حبيبى ، فهذا هو سن اللهو . . يجب أن تلهو . . لا يجب أن تكون حزينا وعلى الأخص يجب ألا ينتابك الملل واترك المضايقات للناس الكبار .

سيمون : خبرينى يا أمى . . لن ترحلى ثانية . . أليس كذلك ؟

مادلين : كلا يا جميلى لقد انتهى كل شىء ! لن أرحل ثانية . .

سيمون : أبداً ؟!

مادلين : أبداً أبداً أبداً . . حبى لك أكبر من أن يحملنى على تركك والبعد عنك .

سيمون : آه . . ثم إننا لن نتركك ترحلين بعد الآن . . أنا لن أدعك ترحلين وكذلك أبى لن يتركك . . سوف يمنعك . . أتعلمين ذلك ؟

مادلين : هل يحدثك والدك عنى أحيانا ؟

سيمون : كلا . . إنه لا يتحدث عنك ، ولكنه يحبك حباً جما . . فهو يبدو لى ملولاً مُتبرما ، لم يضحك مرة واحدة منذ رحلت . . ثم . . أتعلمين أن عينيه حزينتان ؟

مادلين : آه . . عيناه حزينتان .

سيمون : إنه يتألم كثيرا . . عندما كنا بمفردنا كنت أسأله : أين أمى ؟ . . ولم يكن يجيب على سؤالى ، ولكنه كان يتوقف عن تناول الطعام ثم يمسح عينيه ، ولكنه لم يكن يبكى . . فالآباء لا يبكون أبدا . . أليس كذلك يا أماه ؟

مادلين : إن الأمهات هن اللاتى يبكين أحيانا يا حبيبى .

سيمون : ولكن الأمهات لا يبكين عندما نحبهن . . وأنا أحبك كثيرا .

مادلين : يا ولدى الحبيب !

سيمون : لو علمت كم أنا سعيد اليوم !! (وكأنه يفضى إليها بسر) سوف يغتاظ لويس اليوم . . أتعرفين لويس ؟ . . إنه من كبار طلبة المدرسة ، وهو دائم المعاكسة لى ، لأننى أول الفصل . . لذلك يجرى ورائى ويدفعنى بيديه ، ويقول كلاما جارحا لينتقم ويجعلنى أذرف الدموع .

مادلين : يا للولد الشرير ! . . وماذا يقول لك يا عزيزى ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سيمون : (فى تردد) أشياء . . إننى ليس لى أم . . (بسرعة واطمئنان) لكننا سنذهب معا . . هين ؟ . . ستوصلينى بنفسك إلى المدرسة ، ثم نذهب لمقابلة المدرس الذى سأقدمه إليك ، وإذا جاء لويس الكبير ، فإنه سيرى بالتأكيد أن لدى أما . . وأم جميلة . . أليس كذلك يا ماما ؟

مادلين : تماماً يا عزيزى تماماً . . سنذهب معا إلى المدرسة . . أعدك أنه سيرانى ، وسأدافع عنك ضد هذا الولد الشرير .

(يدخل جاك)

المشهد العاشر

مادلين ــ سيمون ــ جاك

مادلين : آه . . أنت هنا ؟ . . هأنذا قد حضرت .

جاك : هل شرحت لك روز كل شىء ؟! . . أقالت لك . . هل أبلغتك تعليماتى ؟

مادلين : أجل . . أبلغتنى . . لقد أدخلتنى هنا فى . . . . . غرفتى . . أليس كذلك ؟

جاك : بلى . . فى غرفتك . . والآن يا صغيرى سيمون . . اذهب والعب . . أو . . اذهب واحضر لى علبة سجائرى . . أتعرف أين هى ؟ . . فوق مكتبى فى المصنع . . أنت تعلم أين هو المصنع . . أليس كذلك ؟ . . اذهب . . اذهب يا صغيرى . .

(بينما يجذب الطفل ــ يقبل الأخير يد أمه وهو يمر) .

المشهد الحادى عشر

جاك ــ مادلين

جاك : (راجعاً إليها) ها هى أوامرى : إنك هنا فى بيتك ، وأريدك أن تعيشى فيه بالتأكيد .

مادلين : تريدنى أن أعيش هنا ؟! . . وأنتَ . . أتبقى فى الطابق الأول ؟!

جاك : نعم مع سيمون .

مادلين : آه . . نعم . . لأنك لا تحتمل وجودى بالقرب منك . . أنت على حق . . ولكن إلى متى ؟

جاك : ليس لوقت محدد . . للأبد . لا أخالك ترين الأمور على عكس هذا .

مادلين : كنت أظن . . لقد استقدمتنى بنفسك . . كنت آمل . . لا أدرى . . .

جاك : لديك كل ما تحتاجين إليه . . ستقوم روز على خدمتك . . والآن . . . أتركك . . سنتحدث فيما بعد .

مادلين : (وهى تنهض) ولم لا نتحدث الآن ؟

جاك : لأن . . . . . .

مادلين : ماذا ؟!

جاك : لدى أسباب شخصية .

مادلين : أرجوك . . لا تطل عذابى .

جاك : ليس لدى الوقت لأشرح لك كل شىء . . سنرى فيما بعد . . الآن لدى أعمال .

مادلين : أخشى . . أخشى ألا يكون هذا هو السبب الحقيقى .

جاك : ربما . . لا أدرى (ويهم بالانصراف) .

مادلين : جاك . . كلمة واحدة . .

جاك : كلا .

مادلين : عدنى ألا يكون الطفل حاضرا المناقشة .

جاك : (ملتفتا إليها) لا أستطيع أن أعدك بشىء .

مادلين : جاك . . امنحنى هذه الفرصة .

جاك : (ناظرا إليها) . . . . . .

مادلين : تكلم أرجوك . . قرر ما تريد ولكن لا تبلغ قرارك إلاّ إلىّ أنا . . أنا وحدى .

جاك : (متقدما نحوها) لابد للطفل أن يعلم .

مادلين : (فى صرخة) سيمون . . ارحمنى . .

جاك : أرحمك ؟! . . وهل رحمتينا أنت ؟!

مادلين : (مرعوبة) لقد قاسيت كثيراً ، وكفرت عن ذنبى .

جاك : سنكفر نحن الاثنين عنه طول حياتنا !

مادلين : لقد عانيتُ كثيرا . . لا تستطيع أن تعلم (تريه شعرها) .

جاك : أنت دائماً أنت . . وأنا ؟! . . والآخرين ؟ . . وسيمون ؟!

مادلين : إنه لشىء مخيف !! . . لا تستطيع . . إنك تقتلنى . . آه (وتسقط على الأرض) (يدخل سيمون) .

المشهد الثانى عشر

جاك ــ مادلين ــ سيمون

سيمون : (أثناء دخوله) ماما . . ماما . . (مندفعاً نحوها) ماما . . لا . لا أريد أن تموتى (يقبلها وهى ممدودة على الأرض) بابا أيضاً لا يريد أن تموتى .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جاك : سيمون .

مادلين : أرجوك يا جاك . . سامحنى من أجل الصغير . .

سيمون : (ببراءة) أوه يا أماه . . أصحيح أنك سرقت ؟

مادلين : آه . .

(فترة طويلة من الصمت)

جاك : (ممسكاً بسيمون) من قال لك هذا ؟!

سيمون : (باكياً إنها آلين .

(فترة أخرى من الصمت)

جاك : لقد طردت آلين يا سيمون . . طردتها لأنها كانت تكذب . . والكذب شىء قبيح . . لقد كذبت . عليك ، عندما قالت لك ذلك . . استسمح والدتك . .

سيمون : والدتى . . والدتى الصغيرة !

(يذهب جاك ببطء لينادى الخادمة) .

(تظهر روز فى الخلف) .

جاك : (آمراً) روز . . أعدى الغداء لى ولسيدتك فى غرفة المائدة .

مادلين : (فى صرخة) آه . . جاك . . شكراً . . لقد غفرت .

(تتناول يده وتقبلها) .

(ستار)

القاهرة : فؤاد سعيد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أشياء صغيرة

محمد آدم

تقاطعات :

بينَ وجهي وسرةِ هذى السمواتِ
نخلٌ . . . ،
وخيلٌ من الحجرِ الصلدِ ،
والريحِ . . . ،
والشمسُ تشرقُ في داخلي ،
وتمرُّ بأطرافِ أثوابكمْ ، فتفيضُ دماً ،
وأفيضُ . . . ،
أنا العاشقُ المتفردُ ، نخلَ بلادي ،
وليلَ بلادي . . . ، وشمسَ بلادي . . . ، وقهرَ بلادي . . . ،
فماذا عليكمْ ،
وهذا قميصٌ من النارِ ألبسهُ ،
فتمرّ المدائنُ ، بالهالكينَ . . . ،
يجيءُ دمي مثلِ أيامكمْ ـ حارقاً ـ ،
وتَخِرُّ الصباحاتُ صرعى ، كأعجازِ نخلٍ . . . ،
ـ وأنتمْ سكارى حُلُمْ ـ
فاسكنوا داخلي . . . ،
واشربوا من توابيتِ أحزانكمْ ،
وارفضوكمْ ـ معي ـ ،
إنني بينكمْ واحدٌ . . . ،
فارفعوا موتكمْ ،
ارفعوا موتكمْ ،
واجعلوني عليكمْ شهيداً ،
وصلوا عليكمْ ،
كنت ألبسُ قمصانكمْ ،
وأُغَسِّلُ نفسي بحنطةِ أسواركمْ ،
وزنازنِ أشجاركمْ ،
ومسراتِ أوجاعكمْ ،
فأرشُّ عليكمْ مواتِ قلبي ،
وأغرقكمْ . . بالولاءاتِ ، والحبِّ . . . ،
هذى زنازنكمْ ، فادخلوها معي ،
وارسموا فوقَ جدرانها ،
بعضَ شمسٍ . . . ، وجوعٍ . . . ، ونارٍ . . . ،
فهلْ تشربونَ معي نخبَ كأسينِ للموتِ ،
كيف انخلعتُ عليكمْ ، وبَدَّلْتُ ثوبي بأثوابكمْ ،
وانحللتُ بكمْ ، واحداً . . . ، واحداً . . . ،
واحداً . . . ،
ثم أشرقتُ نفسي عليكمْ وحيداً ،
وعلقتُ روحي على شرفاتِ منازلكمْ ،
ومداخلِ
أوجاعكمْ . . . ،
ـ وطناً فادخلوه ـ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وطوفوا بكمْ . . . ،
اننى واحدٌ بينكمْ ،
فاسكنوا داخلى ،
ثم صلوا عليكمْ . . . . ،
وغنوا . . . ،
سلامٌ عليكمْ . . . ،
سلامٌ . . . ، سلامٌ . . . ، سلامٌ . . . ،
سلاماً . . . . . ،
واصعدوا صوبَ أشلائكمْ ،
واجمعونى بكمْ ،
واحداً . . . ، واحداً . . . ، واحداً . . . ،
وارفضوكمْ ،
ارفضوكمْ جميعاً ،
أوْ . . . ،
فاسكنوا موتكمْ ،
اسكنوا موتكمْ ،

غناء فردى :

سأربطُ زنبقةً حول قلبى ،
ثم أدخلُ هذى المدُنْ ،
وأشَجِّرُ فوقَ رمالِ الصحارىٰ دمى . . . ،
إنه قاتلى ،
وأُسَمِّى بروقاً ، ورعداً . . . ،
يكونُ الشقوقَ التى تتفجَّرُ من ساحلِ الأرضِ . . . ،
ــ هل تدخلونَ معى ؟؟ــ
إن هذى المدائنَ قد لوثتنى ،
اعتصرتُ رحيقَ محبتها ،
واحترفتُ ، غواياتها . . وغواياتِ أبنائها . . . ،
واحتراقاتهمْ . . . ،
وعذاباتِ أبوابها ،
وغرستُ دمى ، ــ شاهداً ــ
فوقَ قمصانِ أحيائها ،
لونتنى . . . ،
ياهذى المدنْ !!
قمرٌ فوقَ وشمِ ذراعى ،
نخلةٌ . . . ، حولَ سُرَّةِ قلبى ،
وشمسٌ . . . ، من النارِ تحرقنى ،
ثم تنشرُ فوقَ جنائنكمْ ، ــ وردةً ــ
وتحطُّ عليكمْ ،
فادخلوها معى ، ادخلوها . . . . ،
واتركوا فوق جدرانِ هذى الزنازنِ ، أشكالَكمْ ، ثم أسماءكمْ ،
وارسموا ببقايا دمى لونَ أشجاركمْ ،
ثم هاتوا حروفَ الكلامِ ،
وصبُّوا عليها من الدمعِ . . . ،
ــ والدَّم ــ
بعضَ احتراقاتكمْ ،
ووصياتِ أبنائكمْ ،
واتركونى على عتباتِ الشوارعِ ،
ــ قمراً ضائعاً ــ
أنبئونى . . . ،
أنبئونى بأسمائكمْ ،
واحداً . . . ، واحداً . . . ، واحداً . . . ،
فسأربطُ زنبقةً حولَ صدرى ،
وأدخلُ فى غيمةِ العاشقينَ ،
وأقطفُ بعضَ التويجاتِ حبراً ،
وأكتبُ أسماءَ من صلبونى . . . ،
وأدلقُ فوق الأسرةِ بعضَ حروفِ الهجاء ،
ابايعكمْ . ، بالقيودِ التى فى يدىَّ ،
أبادلكمْ . . ، وطناً بالزنازنِ ، والأغنياتِ . . . ،
وكنتُ انقسمتُ ،
أنا ضِدَّ نفسى ،
وضِدَّ الورودِ التى تتطاولُ فى داخلى ،
ومنازلِ قلبى ،
وحولَ منابتِ أنهاركمْ ،
وضِدَّ التى خاننى دمعُها ،
ــ ثم كنتُ لها عاشقاً ــ
وكانتْ لها صِبغةَ الشهداءِ ،
توحدتُ فىَّ . . . ،
توحدتُ فى جمعكمْ ،
وخياناتِ أشجاركمْ . . . ، وانقساماتكمْ ،
ثم كانتْ بلادى على غيمةِ الدمعِ ،
ــ ثكلى ــ تنزُّد ماً . . . ، ــ حَارقاً ــ ،
ونجوماً من الفحمِ . . . . ،
كنتُ لها شاهداً ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إننى سوف أدخلُ قلبى ، وأزرعُ حولَ حدائقهِ ،
ــ وردةً ــ ثم أعبرُ صوبَ بلادى .

سلام عليكم :

النجومُ الطوارقُ فى الليلِ يدخلنَ بيتى ،
ويخطرنَ . فوق أرائكِ قلبى فرادىٰ ،
ويرقصنَ . . . ، تحتَ الصباحاتِ مثنىٰ ،
ويرحلنَ فى الليلِ ، ــ عند انتهاءِ المصابيحِ ــ
كالبجعاتِ . . زُمَرْ ،
أيركضنَ تحتَ خِيامِ الجسدْ ؟
ثم ينعسنَ قُربى قليلاً . . . ، قليلاً . . . ،
وعندَ النداءاتِ يرحلنَ ناراً ،
ــ وخيلاً مُسَوَّمةً ، وغيرَ مُسَوَّمةٍ ، وغباراً ،
حدائقَ مرجومةً بالشياطين ،

أو سنبلاتٍ . . ، من النار خضرا ،
أأفتحُ ؟ من سوفَ يدخلُ ؟
هذى الرياحُ سهومٌ من البردِ ،
شوكٌ . يحزُّ عظامَ النخيلِ
ويجرحُ خدَّ التويجاتِ . . . ،
يَخْرطُها فى بكاءٍ عنيفٍ مع الفجرِ ، والليل . . . ،
هل نتكاشفُ ، أو نتحاضنُ ، أو نتخاصمُ ،
يا أنتِ . . . ،
أيتها الوردةُ المستحمةُ فى الفجرِ ــ بالطلِّ ــ
نامى قليلاً بقربى . . . ،
نامى قليلاً . . . ،
أو انعطفى فوق شباكِ بيتى القديمِ ،
حدائقَ . . ، -- مغمورةً -- بالتويجاتِ . . . ،
(فى غبشِ الصبحِ)
ثم اغسلى فوق خيماتِ صدرى ،
عصارةَ رجليكِ . . . ،
أو فانثرينى ندىً فوق أهلى ،
وهُزِّى . . . ،
سلامٌ عليكِ ،
سلامٌ على الوردِ فى كلِّ لونٍ ،
وفى كلِّ أينٍ ، وفى كلِّ غصنٍ ،
سلامٌ علىَّ . . . ،
(وحينَ ولدتُ . وحينَ أموتُ . وحين سأبعثُ حياً)
سلامٌ علىَّ . . . ،
ويا أيها الداخلونَ حدائقَ قلبى سلامٌ عليكمْ ،
وَطِبتُمْ ،
سلامٌ . . . ، سلامٌ . . . ، سلامْ . . . ،
أيها الواقفونَ ببابى سلامٌ عليكمْ ،
أيها الفقراءُ سلامٌ عليكمْ ،
أيها الشعراءُ سلامٌ عليكمْ ،
أيها الحقراءُ سلامٌ عليكمْ ،
أيها المتعبونَ سلامٌ عليكمْ ،
أيها الخائفونَ سلامٌ عليكمْ ،
أيها العاشقونَ سلامٌ عليكمْ ،
أيها الخاضعونَ سلامٌ عليكمْ ،
أيها القانطونَ سلامٌ عليكمْ ،
أيها السجناءُ سلامٌ عليكمُ ،
أيها التعساءُ سلامٌ عليكمْ ،
أيها الميتونَ سلامٌ عليكمْ ،
أيها الهاربونَ سلامٌ عليكمْ ،
أيها التائهونَ سلامٌ عليكمْ ،
أيها التافهونَ سلامٌ عليكمْ ،
أيها الضائعونَ سلامٌ عليكمْ ،
أيها المبعدونَ سلامٌ عليكم ،
أيها القادمونَ سلامٌ عليكمْ ،
سلامٌ . . . ، سلامٌ . . . ، سلامٌ . . . ،

رغبة تحت شجرة الدردار :

تأتينى غارقةً فى النوم ،
فأمسحُ عن خدِّيها السوسنَ . . . ،
وزهورَ اللوتسِ ، والمرجان . . . ،
وبضعةَ أقمارْ .
وتميلُ الشجراتُ الخضرُ المملوءة بزهورِ التفاحِ ،
عى طرفِ الثوبِ القُطنىِّ ،
فأقطفُ . . . من تحت البقعِ الشمسيةِ ،
بعضَ فصوصِ التوتِ المُحْمَرِّ ،
أترجعُ للبيتِ ؟
لماذا لا تطلقُ طيرًا لرغبةِ كى ينسلّ ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إلى حقلِ الحنطةِ ،
يجمعُ سبعَ سنابلَ خضراءَ ،
فيغسلها بالضوءِ ،
وسبعُ سنينٍ ذهباً ذهبتْ ، وأنا أنتظرك أن تأتى . .
تخبرنى عن كلِّ عصافيرِ الضوءِ ،
فلا تأتى . .
آتيها مسكوناً بالصحوِ فلا أُبْصرها ،
تأتينى غارقةً فى النومِ ،
فتدخلُ فى كلِّ جنائنِ قلبى . . .
هلْ تسمعُ صوتى يا محبوبى ؟
لا . . . ،
من يشعلُ قنديلَ البيتِ إذنْ ؟
وامرأتى عاقرْ ،
وأنا مسكونٌ بالوقتِ وبالبرقِ .

انتظار

كان لونُ الفضاءِ كلونِ ــ دمى ــ حمرةً خارقةْ ،
وطعامىَ ، صبيرةٌ . . . ،
والندى ، ــ لجةٌ ــ فائقةْ ،
فرتِ الشمسُ من تحتِ أعراشها ،
واستقرتْ . . . ،
هل انتثرتْ . ، فى السماءِ الكواكبُ ؟
أمْ مرَّتِ الريحُ ــ مغسولةً ــ بالشقائقِ ، والبرقِ ،
وانفلقَ الضوءُ ــ محترقاً ــ بين هذى السحائبِ والأرضِ . . . ؟
ــ جميزةً ــ يخرجُ الطيرُ من بينِ قمصانِ أوراقِها ميتاً ؟
فاستمعْ أيها الطيرُ يوحى إليكَ :
ويا أيها النملُ . . . ،
هذى مساكِنكُمْ فادخلوها ، ــ معى ــ
وهذا مكانُ الوقوفِ على جبلِ الماءِ ، والنارِ . . . ،
من سوف يصعدُ ؟؟ والماءُ . . . ، لجتهُ ــ لجةٌ ــ طاغيةْ ؟
أأبصرتَ ناراً ؟
آنستها . ؟
وانفطرتَ بها ، ثم حطتْ على جبلٍ شاهقٍ ؟
هل سترجعُ يا أيها الطيرُ ؟
أم سوف تقلعُ ــ وحدكَ ــ
صوبَ الأهِلَّةِ والشمس ،
والموتُ أقربُ منكَ إليكَ ؟
استمعْ واستمعْ . . واستمعْ . .
من مكانٍ بعيدٍ سيوحى إليكَ :
تكونُ البلادُ على حافةِ ــ النارِ ، والغيمِ ــ
أوْ ستكونُ التويجاتُ أعلى من الأمكنةْ ،
أتكونُ طريقا لا زمنةٍ سوف تأتى ــ
أمْ أنك . . . ، فاتحةُ الأزمنةْ ؟

اقتراب :

انعقدتْ فى السماءِ البعيدةِ ،
ــ سبعٌ ــ من السنبلاتِ العجافِ ،
تعصَّرْنَ ناراً . . . ،
فكانتْ قياصرَ ، أوْ لؤلؤاتٍ . ــ من الماءِ ، خُضْراً ــ
تُرىَ هَلْ يكونُ لزاماً على البرقِ ،
أنْ يَتَشَقَّقَ ، فوقَ تويجاتِ أشيائه ؟
أمْ يكونُ لزاماً على النارِ ،
ــ أنْ تتفجَّرَ ــ مخضوبةً بالبهاءِ ؟
الرياحُ عصافيرُ خضرٌ . . . ،
تخصرتِ الموجَ ، وانخطفتْ خلف حِنَّاءِ ألوانها ،
مثقلاتٌ لواقحُ ،
من يشبهُ الطيرَ ؟
هذا الغبارُ يطاردُ شمسَ النهارِ ،
ورملٌ . . . يجنسُ أعضاءَهُ بالدماءِ ،
السماءُ . . لمن كلُّ هذى الجبالِ رماديةً . . . ؟
والأراضِينُ صخرٌ ، وموقدُ نارٍ ،
تقلَّبَ فوق احتراقاتِه ، ــ وحدَهُ ــ
والرمالُ . . . ،
فضاءٌ يُذَرِّى تضاريسَ أوقاتِنا ــ اليابساتِ ــ
على هضبات المياهْ ؟
آه . . . من تكون إذنْ حينَ يجمعنى المـاءُ ، بـالمـاءِ ، والبـرقُ .
بالبرقِ . . . والماءُ بالبرقِ ، والبرق بالماءِ ،
من ستكونُ إذنْ ؟؟
والبلادُ حمىفى قميصى وعينى . .
وكانتْ هىَ النارُ ترعى قريباً من العُشبِ ،
هُنَّ استجرنَ من الموتِ بالجوعِ ،
والجوعِ . . . ، بالموت . . . ،
أنتَ استقمتَ سلامٌ عليكَ . . . ،
استقمْ أيها الجسدُ الملكىُّ ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وحاذرْ . . .
ولا تقتربْ . . . .

تخطيطات :

قبراتٌ من الضوءِ تصعدنى ،
أرتقى . . . ،
سلماً ـ هادِئاً ـ نحو غاباتِ أشجارِها ،
هلْ نجومٌ تعشش فى ؟
تحطُّ قريباً على يرقاتِ الفِراشِ الذى يحتوينى ،
ندىً فوقَ صدرى ؟
تُرى أينَ خبأنَ هذا القميصَ الجميلَ من النخلِ ؟
من راودتنا ؟؟
وحلَّتْ على الفجرِ ـ مغسولةً ـ بالبنفسجِ . .
والحلُمِ ؟
من ذاَ يقودُ الضريرَ إلى بيتهِ ؟؟
والنجومُ خوافتُ . . . ؟
منْ
رُبما . . . ، شجرٌ فى المتاهةِ ينمو ،
وتخضرُّ فى الجبلِ الصلدِ بعضُ التويجاتِ ،
أقمارُنا . . . ، غابةٌ . . . ، من أرائكَ أوْ أُراجوانٍ . . . ،
فمنْ ينزلُ الغورَ ، أوْ يصعدُ الليلَ يقطفُ
بعضَ النجيماتِ ،
يجمعها فى سلالٍ من الوردِ ،
والقشِّ . . . ،
ثم يوزِّعها ،
فوقَ ذراتِ أجْسادِنا ـ مطراً ـ أوْ حدائقَ
ـ ممتدةً ـ ،
فاهبطى . . . ،
واهبطوا . . . ،
بسلام ـ آمنينْ ـ
ثم صلّوا عليكمْ جميعاً .

انكشاف :

النهاراتُ ، ومضٌ من البرقِ ، يختمُ فوقَ أعِنَّتِنا ،
وخرائطِ أجسادِنا ، ـ زبداً ـ
حينَ نملؤُهُ ، بدماءِ الصبايا الجميلاتِ ،
ينضحُ مِسْكاً ، وزيتونةً . . . وحدائقَ غُلْبا ،

فهلّ أنتِ سيدةً ، من أرَاضينها السبع ،
تخرجُ سنبلةً ، للزفاف . . . ،
وسنبلةً ، للقطاف ،
وسنبلةً . . . ،
تخرجُ الملكاتُ لها راقصاتٌ ،
ويشعلنَ ناراً . . . ،
فيتبعها الطيرُ فى كلِّ وادٍ ،
أمْ أنتِ المليكةُ . . . ،
سيدةٌ من سماواتِها السبع يخرجُ لؤْلؤُها البكر
ـ شمساً تَوَهَّجُ ـ
تنكشفُ الأرضُ ، أو تتفتتُ ،
ينكشفُ الوقتُ ، أوْ يتفتتُ ،
مِشْكاتُها فى زجاجٍ من الضوءِ ،
والضوءُ . . حلْتُهُ مثلُ يا قوتةِ الحُلْم ، ـ مخبوءةً ـ
تحت سُرَّةِ ، أشْجَارِها الذَّهبيةِ ،
مِصْباحُها ،
أمْ كواكبُ دريةٌ تتوقَّدُ ؟
كيفَ انكشفتِ إذَنْ أيتُها السيِّدةْ ؟

زيتونة :

نارٌ تخرجُ من زيتونة قلبى ،
صوبَ هضابِ الرغبةِ . . . ، لغةً ،
تُفصحُ عن جَوْهرها ، من غيرِ أداةِ ـ التعريفِ ـ
وكلِّ حروفِ الجرِّ ، وكلِّ حروفِ النفى ، وكل حروفِ التشبيهِ ،
فهلْ تفقُد لغةً ـ مَرْمَرَ خُضْرتِها ـ كى تدخلَ
فى دائرةِ الرمزِ ،
ووحل اللمزِ . . . ،
وبيت التيهِ ؟
الإثباتُ . . . ، المِشكاةُ . . . المِشكاةُ . . . ، الإثباتُ . . . ،
ويبقى المصباحُ المطفىُّ ـ مضاءً ـ ،
قربَ سماواتٍ خُضْر ،
منْ يشعلُ زيتونة قلبى ،
أوْ يقتربُ قريباً من لؤْلئها ،
يجدُ الآن شهاباً ـ رَصَدَا ـ
وسماواتٍ أخرى غامضةٍ . . . ،
تتأرجحُ ، بينَ سماواتٍ ـ بيضٍ ـ
وغيوماً ، حاملةً برقاً . . . ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تُفْرِطُهُ فوقَ ذُؤَاباتِ فصوصِ الرغبةِ ،
ـ حُمُراً وحشيةَ ـ
أوْ سِرْباً من غْزلانٍ سابحةٍ ،
فوقَ محفاتٍ بيضاءَ ، وخضراءَ ، وزرقاءَ ،
ـ وطيراً يتتبعُ طيراً ، كى يخرجَ عن دائرة الطير ـ
فكيفَ يكونُ المصباحُ المطفىُّ ، مضاءً ،
والبيتُ غريبٌ ، وفريدٌ فى التشبيهْ ؟

امرأة

ينفسحُ البحرُ كآخرِ نجمةْ ،
قمرٌ . . . يخرجُ من تحتِ الماءِ ،
نساءٌ . . ، يغسلنَ ـ عباءتهنَّ ـ بأطْرافِ البحرِ ،
ولؤلؤةٌ . . . ، تتفرَّسُ فى وجهِ امرأةٍ ،
تتجمعُ تحتَ ـ ملاءتها ـ نخلاً ،
يتقرى جسدٌ ميقاتَهْ . . . ،
الأرضُ ، تكاعيبُ عنبْ . . . ،
والشمسُ . . . طريقٌ ذهبىٌّ ،
وأنا طفلُ النخلِ المتهيأِ ـ ملكاً ـ
يحرسُهُ الوردُ . . ، وجمَّارُ النخلِ . . . ،
فَهَزِّى . . . هُزِّى . . . ،
هلْ تسكنُ قربَ خيامى مريمُ ؟
أوْ أسكنُ فيها ؟ أمْ أنزلُ صوبَ مدارجها ؟
والمرأةُ . . . ،
قبرةٌ ، تتغسَّلُ تحتَ ضَفِيراتِ الشمسِ ،
وتمسحُ نهدَيْها باللبنِ الكونىِّ ،
وتنعسُ قربَ بحيراتِ الماءِ . . ،
فهلْ يعشقها الله ؟ ،
ويصنعها ، من كلِّ شآبيبِ الرغبةِ ،
ثم يجمِّلُها بالشهواتْ . . . ؟
أهذا يتقرىٰ جَسَدٌ جسداً ؟
أم يصنعُ جسدُ ميقاته ؟
كمْ مرَّ علىَّ بهذا الحُلْمْ ؟
دهراً . . شهراً . . . ، لا أدرى ،
فاللحظةُ ، فاصلةٌ حينَ تجىءُ ،
وسنبلةٌ ، خضراءُ ،
تمرُّ على الأرضِ ، فينفتحُ القلبُ كآخرِ . نجمةْ ،
أتكونينَ طريقى أيتها المرأةُ ؟
أم أزرعُ جسدى بالنارِ ،
وأتوضأُ فى عينِ الشمسِ الحَمِئَةْ ؟

السيدة/تساؤلات :

هل يمكنُ أنْ تهبطَ هذى السيدةُ الخضراءُ ،
إلى الأرضِ . . ؟
ويأتى السيدُ ، تحتَ النخلِ ،
فيحملُ كلَّ جراحِ الرفضِ ، ويصعدُ ، كالغيمةِ ،
نحو التلِّ . . . ،
ويقطفُ زهرَ الآلامِ ،
ويهدمُ ، كلَّ متاهاتِ القهرِ ،
الريحُ خواءٌ . . . ،
والشمسُ الميتةُ على شجراتِ الحِنطةِ والزيتونِ ،
وجبلِ الليمونِ خواءٌ . . . ،
والنخلُ جذوعٌ متهالكةٌ . . . ،
أعجازٌ تتسدلُ على وحدتِها ، خاويةً ،
والموتُ بطيئاً يتقدمُ كاللصِّ الدموىِّ ،
فهلْ نعطى اسمينا للنارِ ،
وللتاريخِ القشِ المنزوعِ الريشِ ،
الخائخِ والخائفِ . . . ،
والأجنحةِ العاجزةِ عن الطيرانِ ؟
لماذا يطردُنا التاريخُ ،
براغيثَ شعوبٍ . باليةٍ ،
ويعلقنا فوق جداراتٍ متاحفةٍ . . . ،
نُسخاً ، باهتةً ،
من شهداءٍ منسيينَ وصلباناً . . . ،
من أوراقٍ ساقطةٍ . . . ،
يرفضها العصرُ ،
ويحملها الولدانُ نكاتا/هازئةً/
ويزورنا ضمن حفائرِ الأثريةِ ؟
هل يمكنُ أنْ تهبطَ هذى السيدةُ الخضراءُ ، إلى الأرضِ ،
ويأتى السيدُ ، تحتَ النخلِ ،
ومشتعلاً بالرفضِ ؟
لماذا نعطى إسمينا ، للذاكرةِ المحشوَّةِ دماً ؟
ولماذا . . . ،
نبحثُ عن لغةٍ أخرى لا يعرفها
غيرُ الله . . . ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أغنية صغيرة دافئة :

جسدُ المرأةِ تاجٌ من نورْ ،
والشمسُ عشيقةْ . . . ،
هل تبقى الروحُ على جسدِ المرأةِ ،
إيقونةَ ظِلٍّ ، فى صدرِ العرشِ ؟
أثوراً ، يتخذ طريقه . . ؟
أمْ تبقى المرأةُ ، حقلاً من فيروزٍ ،
تحرثهُ الأيامُ ،
وتسقيه الشمسُ ، بكفيها ـ الخضراوينِ لآلىءَ ، من ذهبٍ . . . ،
ورحيقاً ، يتقطَّرُ من شهدٍ رائقَ . . . ،
فوق محفاتٍ من فضةْ ،
أو قطراتٍ . . من لبنٍ مختومٍ زاهٍ . . . ،
يحملهُ الولدَانُ فُرادى وجماعات . . . ،
(يلبسون ثِياباً . .
خُضْراً)
ويطوفونَ ، على سُرُرٍ ، ونمارق خضراءَ ، وزرقاءَ . . . ،
بأيديهمْ ، أطباقٌ ، من ضوءٍ مسحورْ ؟
والمرأةُ . . . ـ مرآةٌ . . . ، وقناديلٌ . . . ، وقرنفلةٌ . . .
ـ بيضاءُ ، وحمراءُ ، وصفراءُ
أتذبلُ ؟
أم تتفتحُ فوق خلايا الجسدِ ـ المتوحشِ ـ
سنبلةً خضراءَ ،
على حقلٍ من لُؤْلُئِهَا المنثور ؟
هل تمسكُ طرفَ الروحِ ، بأُنْمُلَةِ محبتها ؟
هل غيمةُ
ـ وحدتها ـ
ساكنةٌ فى أعماقى ؟
هل تسند قامةَ هذا الكون ـ بخيطٍ ـ
من ريقِ أنوثتها ؟
أمْ نظرتها ؟
أو تخذُ السوسنَ ، قاعدةً ، تتكىءُ عليها ،
والوردَ طريقاً ؟
سيدةٌ ، خرجتْ من تحتِ عباءات الليلِ ،
وحلَّتْ ، من بينِ ضفائِرِها . . . ،
ـ قمراً ـ
واستلقتْ فوقَ فِراش الرغبةِ ،
قربَ حدائقها . . . ،
وانتظرتْ شمساً تشرقُ فى داخلها ،
أو ريحاً ، تسكنها ،
ـ فى وحدتها ـ ،
هل كانَ الجسدُ المسنونُ ـ المتوقدُ خيلاً . . . ؟
أمْ كانْ عشيقاً ؟

تماثل :

يتواطأُ جسمى ضدَّ الوردِ ،
وضِدَّ أنوثات الوردِ . .
وضِدْ خِياناتِ الأشياء ،
فتنكسرُ سماواتى فوقى ـ أرغفةً ـ
من ورق الموت . . ، وأشجارِ النار ،
وسفناً ، ملقاةً ،
فوق شواطىءَ آفلةٍ ،
أبنى أُفُقاً من شجرٍ ، محروقٍ ،
ومحفاتٍ . من شمس متفتتةٍ . . . ،
ومنازلَ ، من أضلاعى المتناثرةِ ،
على عطشِ الصحراءِ ،
أناديكمْ . . . ،
قمرٌ ينزلُ أغوارَ دمى ،
(بحرٌ لجىٌّ)
فينازلنى . .
إياكمْ . . أن تقتربوا منى حينَ يفاجئُنى صحوى ،
فيهزُ فضاءاتِ الجوعِ ،
ومطرَ الموتِ المتشبث بعروقى ،
وزلازل أرضى . . . وسماواتى ،
إياكم . . !
أن تقتربوا من جثثى الملقاةِ على وحلِ الطرقات . . . ،
وفى أرجاءِ حدائقكم ،
ودواخلكُم . . . ،
وبأحجار منازلكم ،
وشقائقكمْ ، وأجنتكمْ ،
إياكمْ أن تقتربوا . . ،
هذا جسدى يتقرّاكم فرداً ، فرداً ،
ويؤاخيكم ويفاجئكمْ ،
فى كلِّ سرائركمْ . . . ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(حينَ تنامونَ ، وحينَ تقومونَ . . ،
وحينَ تمسونَ وحين تصبحونَ . .)
أدعوكمْ أن تتجهوا صوب مدائنِ موتى ،
وسماواتى المشتعلةِ ـ ببقاياكم ـ
ثم اقترحوا أن نتلاقى عند سماواتٍ أخرى ،
وأراضينَ من الماءِ ـ كثيرةْ ـ
أرضٍ ، لم تطؤوها من قبلُ ،
شموسٍ ذاكيةٍ . . ، وغزالاتٍ ـ بيض ـ
وأقيموا ـ حينَ تجيئونَ ـ هناك ممالِكَ ،
لصبياتٍ . . يأتين من البحرِ ،ومن خُصَلِ الضوءِ ،
فيرقصنَ عرايا تحتَ القمرِ الصيفىِّ الأحمر . . . ،
ثم يباركنَ شظاياكمْ ،
وأقيموا . . . ، مئذنةً من سُنبلة الدمع ،
ومن صلصلِة الموتِ . . . ، وغنوا ،
غنوا . . . ،
هذا حقلٌ من لؤلؤةِ العشقِ ،
ومن وردِ الماءِ ،
وأشجارِ الزيتونِ المرِّ ،
وحباتِ الحنطةِ ـ ودمائى ـ
فصلوا خلفى ، صلوا . . . ،
فمدائنكمْ ، خبزٌ من نارٍ معجونٌ بالجوعِ ،
وبالفزع الأكبر ،
والصلوات . . . ،
انفجروا حينَ يباغتكمْ وجعى ،
وخياناتى . . . ،
ثم انتشروا فى الأرضِ ،
كآلهةٍ . . .
ونبيينْ .

القاهرة : محمد ادم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

متابعات

الكوميديا الإلهية وتأثيرها في الفن التشكيلي

تأليف: د. غبريال وهبه
عرض: توفيق حنا

إلى روح الدكتور حسن عثمان
مترجم « الكوميديا الإلهية »

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تقدم غبريال وهبه غبريال إلى أكاديمية الفنون « المعهد العالي للنقد الفني » برسالته عن « الكوميديا الإلهية وتأثيرها في الفن التشكيلي » للحصول على درجة الدكتوراه في الفلسفة في الفنون عام ١٩٨٤ . أشرف على الرسالة الأستاذان الدكتوران سعد المنصوري ونبيل راغب ، واشترك في مناقشتها ا. د. سمير سرحان و ا. د. رمزي مصطفى .

والرسالة من حيث موضوعها دراسة رائدة في مجال الدراسات الجمالية والنقدية في المكتبة العربية . وأرجو أن أقرأ مثل هذه الدراسة الجادة عن تأثير « ألف ليلة وليلة » و « كليلة ودمنة » ومقامات الحريري والهمذاني وغيرها من الأعمال الكلاسيكية العربية في الفنون التشكيلية وأذكر هنا ما قدمه الفنان الواسطي من لوحات خالدة لمقامات الحريري .

والرسالة في بابين وستة فصول .

الباب الأول عن « دانتي وظروف عصره ومؤلفاته . في الفصل الأول يقدم لنا الباحث نظرة عامة . ويخصص الفصل الثاني لموضوع الكوميديا الإلهية من خلال حياة مؤلفها ، وفي الفصل الثالث يقدم لنا « دراسة نصية لمؤلفات دانتي » ويحدثنا هنا عن أعمال دانتي الصغرى وعن الكوميديا الإلهية ويختم هذا الفصل بتحليل للشخصيات الهامة في الكوميديا الإلهية .

أما الباب الثاني فإن الباحث يعالج في فصوله « مدى تأثير الكوميديا في الفن التشكيلي خصص الفصل الرابع لفنانين من عصر دانتي ومن عصر النهضة . ويتناول الباحث في الفصل الخامس فناني القرن الثامن عشر ، أما الفصل الأخير فقد خصصه الباحث لفناني القرنين التاسع عشر والعشرين .

الباب الأول :

متى بدأ دانتي كتابة الكوميديا :

في يوم الجمعة الحزينة (اليوم الذي صلب فيه السيد المسيح) والذي يوافق ٨/٤/١٣٠٠ بدأ دانتي يفكر في كتابة « الكوميديا » .

وفي الأنشودة ٢١ من « الجحيم » يقول دانتي : « بالأمس ، بعد خمس ساعات من الآن ، اكتملت ألف ومائتان وست وستون سنة منذ أن تصدع الطريق هنا » بشير دانتي إلى السيد المسيح عندما أسلم الروح على الصليب عام ٣٤ م .

وكان عمر دانتي ٣٥ عاما .

يقول دانتي في الأنشودة الأولى ـ المقدمة : ـ

« في منتصف طريق حياتنا وجدت نفسي في غابة مظلمة إذ ضللت سواء السبيل » .

في عام ١٣٠٢ نفى دانتي لأسباب سياسية من مدينة فلورنسا التي ولد فيها عام ١٢٦٥ (بين النصف الثاني من شهر مايو وأول يونيو) إلى فيرونا حيث عاش عدة سنوات ـ في المنفى ـ ، ثم ترك فيرونا التي بدأ فيها كتابة « الكوميديا » إلى رافينا حيث أكملها ، .. وحيث مات في

١٣٢١/٩/١٤ . وكان آخر اسم نطق به هو اسم حبيبته بياتريس (بياترتيشى) التى كتب « الكوميديا الإلهية » من أجل تمجيدها وتخلدها

وجاءت الكوميديا فى ثلاثة أجزاء : الجحيم والمطهر والفردوس . انتهى من كتابة « الجحيم » عام ١٣٠٧ ، وأكمل « المطهر » عام ١٣١١ . . وأخيراً انتهى من كتابة « الفردوس » عام ١٣٢٠ . . أى قبل عام واحد من نهاية رحلته فى هذه الحياة عام ١٣٢١ .

أطلق دانتى على عمله هذا وصف « الكوميديا » لأنها انتهت نهاية سعيدة بلقائه مع بياتريس ــ الحبيبة الخالدة ــ فى الفردوس . أما كلمة « الإلهية » فقد أضافها الناشر لودوفيكو دولتشى عام ١٥٥٥ فى مدينة فينيسيا . يقول دانتى إنه لما كانت قصيدته هذه عبارة عن عمل كتب باللغة العامية (الإيطالية) ولم تنته نهاية حزينة ، فهى ليست تراجيديا ، وعليه يجب أن تكون كوميديا .

وكل جزء من الأجزاء الثلاثة يحتوى على ٣٣ أنشودة وهناك أنشودة إضافية صدر بها دانتى « الجحيم » ، وبذلك تصبح « الكوميديا » كلها مائة أنشودة ، أى مربع رقم ١٠ وهو العدد الكامل ورمز الوحدة واللا نهاية فى العصور الوسطى . ورقم ٣ الذى تنقسم إليه « الكوميديا » هو رمز الثالوث المقدس . أما عدد ٣٣ (عدد اناشيد كل جزء) فهو عدد السنوات التى عاشها السيد المسيح على الأرض .

كان دانتى شاعراً مناضلاً ، وكان محارباً شجاعاً ، واشترك فى معركة كامبالدينو ، وكان واحداً من رجال الفيديتورى الذين يتقدمون الجيش لبسالته وشجاعته وإخلاصه فى الدفاع عن وطنه . وهكذا حارب دانتى بالكلمة وبالسلاح أيضا . وقاد حملة تنويرية ضد سلطان الظلام والجهل . ويبدو ذلك واضحاً فى هذا العمل الذى ألفه باللغة العامية ــ لغة الشعب ــ وأطلق عليه اسم « الوليمة » إذ كان على يقين أن الرغبة فى المعرفة شىء مشترك عند عامة الناس ، ألف « الوليمة » لتعليم الناس الفلسفة ؛ وذلك لأن الإنسان الحق صديق لكل إنسان ، والصديق الحق يحزنه أن يرى عيوب صديقه ولا يحاول علاجه وتخليصه منها . ولهذا السبب أيضا كتب « الكوميديا الإلهية » باللغة العامية ــ الإيطالية ــ ولم يكتبها باللغة اللاتينية ــ لغة العلم والفلسفة والثقافة فى ذلك العصر ــ ولكنه عندما كتب « بلاغة اللغة العامية » كتبه باللغة اللاتينية لأنه كان يخاطب به مثقفى عصره وفلاسفته .

كان دانتى مصلحاً شجاعاً وجرئياً ، بل كان ثائراً ضد أوضاع واقعه وبخاصة فى وطنه فلورنسا ، وكان وطنيّا غيوراً ، ودفعته وطنيته إلى أن يصف واقعه وصفاً صادقاً بكل ما كان فيه من فساد وانحراف ، بل إن هذه الوطنية المناضلة الشجاعة جعلته يضع فى الجحيم بعض الباباوات لأنهم كانوا يعملون ضد مصالح وطنه ، ويضع فى الفردوس بعض الوثنيين مثل الامبراطور تريانو لأنه كان نصيرا لحرية الفكر وحرية الكلمة . .

وكان دانتى نصيراً مخلصاً للمرأة ودافع عن حقها فى الحرية وفى الحب ، ويتضح موقفه هذا فى تصويره لمأساة فرنشيكا .

كان دانتى يحلم بعالم يسوده السلام والعدل والحب والحرية .

ولما كان السلام مسئولية كل إنسان فقد أراد عن طريق « الكوميديا الإلهية » أن يعمل كل إنسان بكل جهده ليتحرر من خطايا الكبرياء والحسد والغضب والكسل والبخل والشره والشهوة ، التى تحطم وتدمر سلام الفرد وسلام الأسرة وسلام العالم كله .

اللقاء الأول

بين دانتى وبياتريس :

فى فلورنسا ، بمناسبة عيد أول مايو عام ١٢٧٤ أقام فولكو بورتيناري وليمة دعا إليها جيرانه وكان من بينهم أسرة الليمبرى . وكان من العادات المتبعة أن يصحب الآباء أطفالهم فى تلك المناسبات السعيدة . ذهب دانتى مع أبيه إلى هذا الحفل ، وكان لنولكو ــ رب البيت ــ ابنة فى حوالى الثامنة اسمها بياترتيش (بياتريتشى) . . كانت قسماتها بالغة الرقة والجمال . كان كل من يراها يحسبها ملكاً سماوياً . . ورآها دانتى (كان فى التاسعة) فبهره جمالها وامتلأ قلبه بحبها . ولم ينس دانتى الصغير هذا اللقاء الأول حتى آخر لحظة من حياته . ويذكر دانتى فى كتابه « الحياة الجديدة » أنه رأى بياتريس فى نهاية عامه التاسع ، وأن ثوبها فى ذلك اليوم كان من أكثر الألوان الحمراء نبلاً وحسناً ، وكان يطوق خصرها حزام جميل .

وكان اللقاء الثانى ــ والأخير ــ بعد تسع سنوات . وفى « الحياة الجديدة » يصف دانتى هذا اللقاء ، « أنه بعد مرور أيام عديدة اكتملت بها تسع سنوات منذ اكتحلت عيناى برؤية المخلوقة الفاتنة ، حدث أن ظهرت لى نفس السيدة المدهشة فى ثوب ناصع البياض بين سيدتين رقيقتين تكبرانها سنا ، ولما مرت فى الطريق أمامى اتجهت ببصرها إلىّ حيث كنت أقف خجلا مرتبكا ، وحيتنى تحية تحمل كل معانى العفة والفضيلة ، حتى بدا لى أنى أشاهد قمة السعادة الروحية ونعيمها » .

لماذا ألف دانتى

الكوميديا الإلهية :

يمكن تلخيص الأسباب التى دفعت دانتى إلى إبداع « الكوميديا الإلهية » فى أربعة :

أولاً : بياتريس وحب دانتى لها ووعده فى نهاية كتابه « الحياة الجديدة » بأن يقول فى بياتريس ما لم يقله محب فى حبيبته قط .

ثانياً : تحقيق أحلامه الفنية فى أن يضع لمواطنيه عملا يكشف عن مواهبه العظيمة وعن سعة مداركه اللا هوتية والفلسفية ، حتى يعلموا أن الإنسان الذى اتهموه بالخيانة ونفوه بعيداً عن وطنه هو أجدرهم بالتكريم والتقدير .

ثالثاً : تحقيق العدالة ؛ ذلك لأن نفيه بعيداً عن وطنه ــ فلورنسا ــ كان عملا من أعمال الظلم ، إذ عومل معاملة الخائن وهو الذى كان يعمل دائماً لأجل وحدة وطنه وحريته وسيادته وارتقائه . .

رابعاً : وهو أهم دافع ــ فى نظرى ــ وهو إرادة دانتى أن ينتقل بلغة الأدب والعلم والفلسفة من اللغة اللاتينية السائدة والمسيطرة إلى اللغة الإيطالية ــ لغة قومه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ووطنه ـ والتى دافع عنها فى كتابه « عن بلاغة اللغة العامية » .

* * *

الباب الثانى :

مدى تأثير الكوميديا الإلهية فى الفن التشكيلى :

كان تأثير الكوميديا على الفن التشكيلى شاملاً لفنون الرسم والتصوير والحفر والنحت ، كما تنوعت الأساليب الفنية فى التصوير من الفريسكو إلى الألوان الزيتية سواء على القماش أو الخشب أو الزجاج ، إلى الألوان المائية والحبر الشينى والرسم بأقلام الفحم والباستيل والحفر على الخشب والليتوجراف والنحت البارز ، والميداليات والتماثيل البرونزية أو المنحوتة من الحجر أو من الرخام العادى والقرمزى والمتعدد الألوان . كما تنوعت وتعددت المذاهب الفنية من الكلاسيكية إلى الكلاسيكية الجديدة إلى الواقعية إلى الطبيعية والرومانتيكية وما قبل الرفائيلية إلى التعبيرية والمستقبلية والتكعيبية والسيريالية والتجريدية والواقعية الشعرية حتى فن البوب .

وكانت مأساة فرتنشيسكا وباولو من أهم الموضوعات التى استوحاها وسجلها الفنان الرومانتيكى . وإلى دانتى يعود فضل تسجيل هذه المأساة التى عاصرها وذلك فى الأنشودة الخامسة من « الجحيم » .

* * *

من الفنانين الذين استلهموا الكوميديا الإلهية نذكر على سبيل المثال لا الحصر :

من القرن الرابع عشر

● الفنان جيوتو

وهو معاصر لدانتى ومن مصورى الفريسكو (١٢٦٧ - ١٣٣٧) وهو مؤسس فن التصوير الإيطالى الحديث . كان جيوتو معاصراً لدانتى وصديقا له . وفى متحف البادجلو فى فلورنسا توجد صورة لدانتى فى شبابه من تصوير جيوتو .

من القرن الخامس عشر

● فرانجيليو

الذى ولد عام ١٣٨٧ . وفى دير سان ماركو فى فلورنسا توجد لوحة « الدينونة الأخيرة » تأثر فيها فرانجيليو بالأنشودة الثانية عشرة وبالأنشودة الرابعة عشرة من « الفردوس » .

● بوتيتشيللى (١٤٤٥ - ١٥١٠)

قام بعمل واحد وتسعين رسما توضيحيا للكوميديا الإلهية وهى محفوظة فى مكتبة الفاتيكان وفى متحف الدولة فى برلين ومنها رسم بالحبر الشينى يمثل بياتريس وهى تقود دانتى نحو النور الإلهى استوحاها الفنان من الأنشودة الثلاثين من الفردوس .

● هيرونيموس بوش (١٤٥٠ - ١٥١٦)

وهو مصور هولندى ويعد من أعظم فنانى الفانتازيا مما دعا السيرياليون إلى اعتباره رائدا طليعيا لهم . تمكن هذا الفنان من تصوير قلق الناس فى القرن الخامس عشر عندما راجت إشاعة أن يوم القيامة وشيك الحدوث . وفى لوحته « الدينونة الأخيرة » صور هذا الكابوس الشامل لرؤية الأرض بمن عليها من عذابات الاحتضار فى مشهد النهاية والنيران تلتهم كل شىء وكل كائن معبرة عن « يوم الغضب » عندما يغرق العالم كله فى بحر من الدماء .

استلهم بوش الكوميديا الإلهية فى تصوير أربع لوحات أطلق عليها « الفردوس والجحيم » وهى محفوظة فى قصر الأوج فى فينيسيا ومن أشهر لوحاته « عربة التنين » التى ترمز إلى تفاهة الحياة الدنيا و « سفينة الحمقى » التى تصور العصور الوسطى أصدق تصوير . وعالم بوش يزدحم بالأشباح والأطياف والرؤى الغريبة .

* * *

من القرن السادس عشر

وهذا القرن يعتبر أزهى عصور الفن التشكيلى .

● ميكلانجلو (١٤٧٥ - ١٥٦١)

الذى تجسدت عبقريته فى فنون العمارة والنحت والتصوير والشعر أيضا . كان ميكلانجلو معجباً بالراهب الثائر سافونارولا ، وكان يواظب على الاستماع إلى عظاته الملتهبة فى كاتدرائية فلورنسا ، وكان أن صدر ضد هذا الراهب قرار الحرمان البابوى عام ١٤٩٧ بسبب موقفه الصلب العنيد من فساد الكنيسة وانحراف سلوك رجالها.قبض على سافونارولا وحقق معه وعذب ثم صدر الحكم بإعدامه مع راهبين آخرين من أتباعه . وهزت هذه الأحداث الأليمه ميكلانجلو « وتجسد حزنه وألمه فى تمثال لابيتا » (الرحمة) [١٤٩٧ - ١٥٠٠] حيث تبدو العذراء فى حزنها المهيب الجليل وقد أحنت رأسها تاركة يدها اليسرى تتدلى معبرة عن عميق ألمها فى صمت جليل . كما تأثر ميكلانجلو بالكوميديا الإلهية فى لوحته الهائلة والرائعة « الدينونة الأخيرة » على الحائط خلف هيكل كنيسة سيستينا (مساحة الحائط ٢٠٠ م٢) ويبدو فيها تأثر الفنان بالجحيم . وعندما أزيح الستار عن هذا العمل الفنى الخالد فى ١٥٤١/١٠/٣١ بحضور البابا بولس الثالث الذى حملق فيها وهو يمتلىء روعا ورهبة وركع أمامها متضرعا إلى الله ألا يتذكر خطاياه يوم الدينونة .

● رفايل

وهو أصغر سنا من ليوناردو دافنشى وميكلانجلو . فى عام ١٥٠٠ كان رفايل فى السابعة عشرة وليوناردو فى الثامنة والأربعين وميكلانجلو فى الحادية والعشرين ولكن فى أقل من عشر سنوات أصبح الفنان الريفى رفايل ندا للعملاقين المعاصرين . من أشهر لوحاته « مار جرجس والتنين » و « مدرسة أثينا » (١٥٠٩ - ١٥١٠) التى يصور فيها تاريخ الفلسفة اليونانية . . يظهر فيها أفلاطون بلحيته البيضاء مشيرا بيده إلى السماء (الفلسفة المثالية) ، بينما يشير تلميذه أرسطو بيده إلى الأرض (الفلسفة الواقعية) كما نجد سقراط وديوجين وفيثاغورس ، ويظهر ابن رشد ـ الفيلسوف العربى ـ وعلى رأسه عمامة . .

استوحى رفايل (١٤٨٣ - ١٥٢٠) بكل شخصياتها من الكوميديا الآلهية .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من القرن الثامن عشر

[يقول الباحث إن عصر القرن السابع عشر كان من الناحية التشكيلية عصرا خامدا] .

● المثال الإنجليزى جون فلاكسمان (١٧٥٥ - ١٨٢٦) وترجع شهرته إلى رسومه التوضيحية للإلياذة والأوديسة ولمسرحيات إيسخيلوس وللكوميديا الإلهية - ومن أشهر لوحاته لهذه الأخيرة لوحة « خطيئة باولو وفرنتيشيسكا » ولوحة « عقاب باولو وفرنتشيسكا » ولوحة « دانتى وفيرجيل يعتليان ظهر جيريون » ولوحة « الكونت أوجولينو وأبناؤه يساقون إلى السجن » ولوحة « حلم دانتى عندما غلبه النعاس فى مدخل « المطهر » فرأى نسرا يحمله إلى أعلى . وأسلوب فلاكسمان يمتاز بالبساطة والعاطفية وهو من ممثلى الكلاسيكية الجديدة .

● الشاعر والمصور والحفار الإنجليزى وليم بليك (١٧٥٧ - ١٨٢٧) الذى قام بعمل ما يقرب من مائة من الرسوم التوضيحية للكوميديا الإلهية واستمر فى إبداعها حتى نهاية حياته . ومن أشهر رسومه « زوبعة العشاق » و « غابة المتحرين » . بدأ وليم بليك كلاسيكيا محدثا وانتهى مبشرا بفجر الرومانتيكية .

* * *

من القرن التاسع عشر

● الفنان الفرنسى جان ــ أوجست دومينيك آنجر

(١٧٨٠ - ١٨٦٧) وينتمى إلى المدرسة الكلاسيكية الجديدة . وقد استلهم الكوميديا الإلهية فى لوحته « باولو وفرنتشيسكا وقد فاجأهما جانتشوتو » (١٨١٩) واعتمد فى تصويرها على الأنشودة الخامسة من « الجحيم » .

● الفنان الفرنسى ديلاكروا (فرديناند ــ فيكتور يوجين) وهو ينتمى إلى المدرسة الرومانتيكية وتأثر بالفنانين رفايل وروبنز وفيرونيز كما تأثر بالمصور الانجليزى بونيتجتون الذى تعلم منه تكتيك الألوان المائية كما وجه انتباهه إلى شكسبير وسكوت وبايرون . كانت رومانتيكية ويلاكروا تمتزج بثقافة كلاسيكية عميقة ، وكان خياله يميل إلى عالم الكوارث والفواجع وعالم المعارك والمذابح والحرائق والصواعق وعالم السفن الغارقة ، وكأن ديلاكروا الفنان الرائى البصير ــ يقدم بأعماله نذيرا للقرن العشرين بكوارثه وفواجعه وحروبه وزلازله وعواصفه المدمرة وبراكينه . .

عرض ديلاكروا (١٧٩٨ - ١٨٦٣) فى صالون ١٨٢٢ فى باريس لوحة « زورق دانتى » وهى تصور دانتى وفيرجيل يقودهما الشيطان فيلجياس عبر مستنقع ستنجة ذى المياه الآسنة التى تحيط بمدينة ديس . وهذه اللوحة مستوحاة من الأنشودة الثامنة من « الجحيم » وأعلن الفنان فى هذه اللوحة تمرده وثورته ضد كل قواعد وقيود المدرسة الكلاسيكية الأكاديمية . وبألوان الزيت على القماش صور ديلاكروا لوحة « دانتى يقدمه فيرجيل إلى هوميروس وشعراء اللاتين » استوحاها من « الكوميديا الإلهة » . وهناك أيضا لوحة « عدالة ترايانو » التى استلهمها من الكوميديا الإلهية أيضا .

● المصور والشاعر الإنجليزى دانتى جابريل روسيتى (١٨٢٨ - ١٨٨٢) وهو ينتمى إلى مدرسة ما قبل الرفايلية التى قامت ضد الأسلوب الفيكتورى . فى عام ١٨٦١ نشر ترجمة لأعمال دانتى ونماذج للشعر الإيطالى المبكر . وفى عام ١٨٦٢ توفيت زوجته إليز بيث . وبعد وفاتها بعام واحد أى فى عام ١٨٦٣ أبدع لوحته « بياتريس المباركة » (بياتا بياتريس) ، إذ كان يرى فى زوجته تجسيدا عصريا لبياتريس دانتى . فى هذه اللوحة صور واقعية العالم الرومانتيكى الصوفى لشاعر العصور الوسطى . وتشير المزولة (الساعة الشمسية) فى هذه اللوحة إلى الساعة التاسعة وهى سن دانتى عندما التقى ــ لأول مرة ــ مع بياتريس . . وكانت الساعة التاسعة أيضا هى الساعة التى توفيت فيها زوجته إليز بيث . . وتصور اللوحة لحظة صعود بياتريس إلى السماء . ولقد استوحى الفنان لوحته « بياتريس تحيى دانتى » وكذلك لوحاته « حلم دانتى الذى تخيل فيه موت بياتريس » و « دانتى يرسم صورة له فى الذكرى السنوية الأولى لوفاة بياتريس » و « باولو وفرنتشيسكا » من « الكوميديا الإلهية » .

● المثال الفرنسى أوجست رودان وهو من أعظم فنانى القرن التاسع عشر ، كان فنانا رومانتيكيا منفردا ومتميزا . استوحى الكوميديا الإلهية فى كثير من أعماله مثل « أوجولينو » وهى مجموعة تمثله مع أولاده وأحفاده ، و « باولو وفرنتشيسكا (١٨٨٧) وهى مجموعة تمثل العاشقين وهما يتقلبان وسط أمواج الهواء . . وذلك ضمن مشروعه الكبير عن « بوابات الجحيم » وهو مشروع لم يتم ، إلا أن كثيرا من أجزاء هذا المشروع خرج فى أعمال مستقلة مثل « آدم » (١٨٨٠) و « المفكر » (١٨٨٠) و « حواء » (١٨٨١) . كان رودان (١٨٤٠ - ١٩١٧) يتميز فى أعماله بالدقة التشريحية ولم يكن يهتم كثيرا بتوزيع البروزات الدقيقة والتجاويف وذبذبات الهواء ، ولعل هذا هو سر نجاح أعمال رودان عند عرضها فى معارض مفتوحة فى الهواء الطلق .

* * *

من القرن العشرين

يزدحم هذا القرن بالأساليب الفنية المتعددة والمتنوعة ويمتاز أيضا بالشطحات الفنية التى صاحبت التطور السريع والمذهل فى مجالات العلوم والفنون ، واستمر تأثير « الكوميديا الالهية » على مختلف الفنون التشكيلية ولم تنقطع عن إلهام الفنانين فى شتى إبداعاتهم .

● المصور الإيطالى

جورجو دى كيريكو

(١٨٨٨ - ١٩٧٨)

وهو مؤسس المدرسة الميتافيزيقية . استقر فى باريس عام ١٩١١ ووجد فيه السيرياليون فنانا يشاركهم همومهم واهتماماتهم الفنية والإنسانية وانشغالهم بالغموض والمجهول واللا وعى والحلم . استوحى دى كيريكو « الكوميديا الإلهية » فى لوحته « دانتى يعترض طريقه ثلاثة وحوش فى الغابة المظلمة » .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

● المصور الأسباني
سلفادور دالى

وهو كاتب ورسام كتب ومصمم ديكور ورجل مسرح ومنتج سينمائى ومصمم حلى وأحجار كريمة وهو رمز حى يجسد المذهب السيريالى فى فنه وفى حياته وفى أحلامه . وتأثر فى بعض أعماله بالكوميديا الإلهية .

● بيكاسو قام بعمل رسوم توضيحية للكوميديا الإلهية تجاوزت المائة (١٩٥٤) ومنها « بخلاء المطهر » .

● الفنان العراقى جاما سای دارا : وهو مثال من كردستان . أبدع هذا الفنان بعض اللوحات البرونزية من النحت البارز استوحاها من « الكوميديا الإلهية » ومنها هذه اللوحة المستوحاة من الأنشودة الثامنة من « المطهر » وهى « ثم رأيت بعدئذ ذلك الجمع النبيل وقد صمت أفراده وهم ينظرون إلى السماء ، وكأنهم يتوقعون أمرا وبدوا متواضعين شاحبى اللون » .

● الفنانة الإيطالية المعاصرة باولا ماركيورى وهى مصورة ومثالة .

استوحت الأنشودة الخامسة من « الجحيم » فى إبداع هذا التمثال عن حب باولو وفرنتشيسكا « الحب قادنا إلى موت واحد » .

● المثال الياباني المعاصر كازوتو كويتانى الذي أبدع تمثالا استوحى موضوعه من الأنشودة السادسة والعشرين من الجحيم وهو « رحلة أو ليس الأخيرة » ، وهذا العمل الفنى يثير فى المشاهد الإحساس بالرهبة وبالغربة وبالضياع فى هذا الكون اللا نهائى الغامض وأمام جبروت الطبيعة . . كل هذا من خلال رحلة أوليس البحرية الأخيرة .

* * *

وهكذا على مدى سبعة قرون ــ من القرن الرابع عشر حتى الآن كانت كوميديا دانتى الليميرى نبعا خصبا وثريا لابداعات الفنانين ــ واستمرت تلهمهم بموضوعات أعمالهم عن الحب والحرية والعدل . . وعن هذه الوطنية المكافحة وهذه الإنسانية المناضلة فى سبيل إقرار ونشر الخير والحق والسلام .

وأختم هذه الرحلة الخاطفة ــ رغم طولها ــ بكلمات دانتى فى المطهر عندما التقى الشاعر فيرجيل بمواطنه ــ من مانتوا ــ الشاعر التروبادور سورديللو :

« أواه منك يا إيطاليا ، أيتها الأمة الذليلة ، يا موئل الآلام ، ويا سفينة بغير ملاّح وسط العاصفة الهوجاء ، إنك لست أميرة على الأقاليم بل بؤرة للفساد !

لقد كانت تلك النفس اللطيفة سريعة الترحاب بمواطنها هناك ، ما إن تردد فى سمعها اسم مدينتها العذب . وإن الأحياء من أبنائك الذين يشملهم سور واحد ، ويضمهم خندق بعينه ، لا يكفون الآن عن القتال ويمزقون بعضهم إربا إربا .

فتشى أيتها البائسة حول شواطىء بحارك ، ثم انظرى إلى صدرك وابحثى : أينعم جزء منك بمباهج السلام ؛ وماذا يجدى أن يصلح جستينان منك العنان ، إذا ما خلا المسرح من الفارس ؟ وبغيابه قد صار خزيك أهون .

أواه منكم يامن كان عليكم أن تلزموا جانب الطاعة ، وتدعوا لقيصر حق الجلوس على المسرح ، إذا وعيتم ما كتبه الله لكم » .

القاهرة : توفيق حنا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الإقليمية فى القصة المصرية

محمد الراوى

لتكن البداية هى ما طرح حول قضية الأدب فى الأقاليم ، فى مؤتمر أدباء مصر بالأقاليم الذى عقد فى المنيا عام ١٩٨٤ . فقد أشارت الأبحاث المقدمة إلى الحساسية الجديدة التى تميزت بها الأعمال الأدبية فى الأقاليم . والحق أن تعبير (حساسية جديدة) كان مبالغا فيه بعض الشىء ، لأن هذا التعبير لم يصدق إلا على عدد قليل جدا من الأعمال الأدبية ، تلك التى تميزت بتفردها وطابعها الخاص الذى اصطبغت به شخوصها ولغتها وأماكنها فى وحدة واحدة .

وتختلف هنا الحساسية التى أعنيها عن الحساسية التى أشار إليها الأستاذ إدوار الخراط فى تقديمه للعدد الرابع عشر من مجلة الكرمل الخاص عن (الأدب فى مصر الآن) ، حيث رصد الأستاذ إدوار الملامح الفنية التى ميزت الحساسية الجديدة عن الحساسية التقليدية ومنها :

١ - كسر الترتيب السردى الاضطرارى .
٢ - فك العقدة التقليدية .
٣ - الغوص إلى الداخل لا التعلق بالظاهر .
٤ - تحطيم سلسلة الزمن السائر فى خط مستقيم .
٥ - استخدام الأفعال : «المضارع والماضى والمحتمل» على حد تعبيره ، معا .

وتتجلى « أهمية الإقليم » فى إضفاء الطابع الخاص والمتميز على العمل الأدبى . ومن هنا نستطيع أن نتخلص من أسر الشخصيات المكررة ، والصور المحفوظة ، وندخل إلى عالم ذى أبعاد أوسع وأعمق ، فى نفس الوقت الذى يتكشف فيه ثراء الأرض واللغة والناس .

فإذا كنا نكتب عن الإنسان ، فهو موجود فى كل مكان ، والطبيعة الإنسانية لا تتغير إنما الذى يختلف هو التجربة الإنسانية من منظور معين ، وليكن هذا المنظور هو البيئة مضافا إليها الرؤية الفنية الخاصة ، بالاضافة إلى السلوكيات والأعراف الاجتماعية التى تختلف من بيئة إلى أخرى .

فإذا اتفقنا على أن التجربة الإنسانية مكسب لتجربة إنسانية أخرى تليها أو توازيها فإننا بذلك نقترب من مفهوم الإقليمية . فالإبداع الذى يتوالد فى تربته الطبيعية ، هو الرافد الرئيسى الذى يقوم بتغذية الحياة الأدبية بالواقع الثرى ، برقعته العريضة المتناقضة والمتفاعلة .

نحن نتذوق طعم الماء المالح اللاذع فى عمل أدبى كتبه أديب يعيش فى مدينة ساحلية كما نستطيع أن نلمس دون عناء اختلاف طبيعة ومكونات الشخصية التى تعيش بالقرب من السواحل من حيث روح الانطلاق وحب المغامرة ، بعكس سلوك شخصية تعيش فى القرية . كما أن الأديب الذى يعيش فى قرية يختلف فى تعبيره عن أزمة الحياة المعاصرة عن تعبير أديب يعيش فى المدن الكبرى .

وعلى هذا المنوال تختلف التجربة الإنسانية بأبعادها الاجتماعية فى كل من البيئة الصحراوية والنائية والزراعية والمزدحمة ، وفى المدن المغلقة والمفتوحة ، وفى البيئات الفقيرة التى تتصارع لتدفع عنها العزلة وتوفر لنفسها سبل الاتصال بالعالم الخارجى .

وقد تبدو هذه الرؤية ساذجة بعض الشىء ، لكن الحق أن ضمور الأدب فى أى أمة يرجع إلى وقوف هذا الأدب عند وجه واحد من وجوه الحياة فيها ، وقصور الرؤية الفنية وضيق حدودها وعدم مرونتها . وبذلك تختلف هنا أهمية المكان الواحد والرابطة الواحدة والموضوعات والاهتمامات الواحدة ، وتبرز أهمية التمدد والتعدد والانتشار رأسياً وأفقياً .

وليس شرطاً أن يعود الأدب إلى منابعه بقدر ضرورة الوعى بهذه الجدلية فى نظرية الأدب . وحتى يعطى هذا الوعى ثماره لابد

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

أن يصاحبه عمل دؤوب فى شكل اهتمامات أدبية فى دراسة الأبنية الفنية المختلفة للأعمال الأدبية من ناحية الشكل واللغة وكل العناصر التى تشترك فى تكوين العمل الأدبى والفنى تحت ضوء تأثير البيئة أو الإقليم .

ولا نقصد بتعبير (تأثير البيئة أو الإقليم) فى العمل الأدبى ، بعدى المكان والزمان التقليديين ، حيث تجرى الأحداث فى إطار مكانى معين وزمان محدد . إذ يكتفى هنا بأن تدور الأحداث فى مكان له اسم وزمان محدد دون أن يتشاركا فى بناء العمل .

وإن كان بعض أدباء الجيل قد أقدموا على استخدام عنصرى الزمان والمكان بهذه الصورة فإن هذا لم يتجاوز المفهوم التقليدى دون محاولة منهم إلى تجاوز هذا الاستخدام إلى أن يكون هدفا أعمق . كأن نحاول استشفاف روح وعبقرية المكان ، أى روح وعبقرية البيئة التى تتوالد فيها الأعمال الأدبية .

كان ظهور الرواية العربية جزءاً من التأثيرات الثقافية للمدينة الأوروبية على المدينة العربية[1] . وهنا تخضع المدينة العربية لمؤثرين : الأول ، مكونات ثقافية لحضارة أقوى ، والثانى ، طابع المدينة الغربى الذى ترتديه المدينة العربية . فتظهر المدينة كأى مدينة بطابعها العام ، وتخضع مكونات الشخصية لمؤثرات عصرية شبه عامة وليست بيئية ، أو حتى مزيجا من الاثنتين .

وقد حاول بعض أدباء الجيل أن يفسحوا مكانا لمدنهم وقراهم فى أعمالهم الأدبية ، لتبدو كأماكن طبيعية لأحداث الرواية . وإذا اتخذنا مثالا لعدد من الكتاب يعيشون فى مدينة واحدة ، ولتكن مدينة الاسكندرية ، نجد أنها كانت مسرحا للأحداث أو أنها استغلت كأماكن طبيعية :

ففى رواية « سكر مر » ، وكذلك رواية عين سمكة للأديب محمود عوض عبد العال ، ظهر حى « باكوس » بزحامه وشعبيته وزخمه الخاص . وفى رواية « بوابة مورو » للأديب سعيد سالم انتقل بنا من شاطىء أبى قير إلى الميناء الشرقى إلى السيالة ، واستخدم فى الرواية هوامش خاصة ببعض مصطلحات البحر والعادات السكندرية . وفى روايتى « الصعود فوق جدار أملس » و « الجهينى » للأديب مصطفى نصر ، ظهر حى « غربال » كمصدر مؤثر على وجدان الكاتب فاستوحى منه دراما رواياته .

وعند محمود عوض عبد العال كان المكان بسماته الشعبية مصدر انبثاق تراكيب بشرية ولغوية وسلوكية . وهو يعدّ واحداً من الذين تكتمل بهم ملامح الحساسية الجديدة التى كشف عنها الأستاذ إدوار الخراط ، لما أضافه إلى الشكل القصصى والروائى ، واللغة وتركيب الجملة والصورة .

وعند سعيد سالم كان المكان إطاراً عاماً ، ومحاولة إقناع بواقعية الأحداث فى أماكن مألوفة ومعروفة .

وعند مصطفى نصر كان المكان إطارا متجانسا مع أبطال رواياته وأخلاقياتهم . لكن المدينة عند الثلاثة لم تتغير كثيرا عن المدن الأخرى ، ولم يميزها سوى أسماؤها .

وقد جاءت القاهرة فى روايات كثيرة أهمها ما جاء فى ثلاثية الأستاذ الكبير نجيب محفوظ ؛ وجرت أحداث الرواية المتشعبة فى أماكن بعينها : شوارع وحوارى وبيوت قديمة ، عادات وتقاليد اجتماعية خاصة تلك التى تنبع من الأحياء الشعبية القديمة قدم الدهر . ولن نتوقف عند الأستاذ نجيب محفوظ أو من هم فى مستوى جيله أو الجيل الذى يليه لأننا فى هذا الصدد نهتم بعطاء أدباء الجيل وما يمكن أن تبشر به أعمالهم الحاضرة وما سيعطونه مستقبلا .

ولكن مادمنا قد ذكرنا نجيب محفوظ فإننا نشير إلى أحدث دراسة كتبت عنه ونشر فصل منها فى مجلة المقاصد اللبنانية عدد ديسمبر ٨٤ بعنوان (الواقعية الفرنسية والرواية العربية فى مصر : دراسة مقارنة تطبيقا على ثلاثية نجيب محفوظ) بقلم الدكتورة سيزا قاسم .

وتدور الدراسة حول بعض المفاهيم الشكلية ذات الأهمية القصوى فى أدب نجيب محفوظ ، كمفهوم الزمان والمكان . وكان الفصل المنشور من الدراسة يدور حول ثبات عنصر المكان وتحرك عنصر الزمان فى صورة تعاقب الأجيال ، هذا بالإضافة إلى ما حاولت الدكتورة سيزا أن تستخلصه من النص الروائى لتثبت به العزلة المكانية فى الثلاثية .

وهناك بعض الأعمال الأخرى التى تميزت بعبق القاهرة مثل قنديل أم هاشم ومصريات الأستاذ يحيى حقى ، ورواية «السائرون نياما» للأديب الراحل سعد مكاوى التى رحلت بنا إلى فترة من عصر المماليك ، وكانت من أبدع ما كتبه مؤلفها ، فعصر المماليك أرسى الكثير من العادات والبدع التى مازلنا نعيشها حتى الآن ، ملامح ذلك العصر مازالت فى وجداننا الجمعى ، تتعايش مع ملامح الرقى والتطور الذى بلغه مجتمعنا المعاصر .

لذلك يأتى تصوير تلك الفترة فى أعمالنا الأدبية معبرا وكاشفا عن كثير من جذور حياتنا الاجتماعية . ويقوم الفن هنا بدوره فى إيهامنا بالواقعية عن طريق الصدق الفنى ، ووصل قضايا الماضى بقضايا الحاضر . وقد قطع الأديب جمال الغيطانى شوطا طويلا فى هذا الاتجاه حتى أصبح طابعا مميزا له . فهو قد أعطى ظهره لشكل القصة الغربى وشعر بأن هناك إمكاناً لتقديم شكل جديد للرواية من خلال التراث العربى[2] ، فوضعنا فى جوف البيئة قلبا وقالبا ، ساعدته فى ذلك لغة متساوقة مع ملامح الزمان والمكان اللذين ارتحل إلى عصرهما .

ولدينا مثالان من الأدب الأمريكى الشمالى والجنوبى نوضح بهما ماذا نقصد بتعبير (الإقليمية) فى القصة ، وكيف تكون عندما تبلغ قمة النضج :

فالكاتب الأمريكى وليم فوكنر خلق عالما خياليا تجرى فيه أحداث معظم رواياته ، وهذا العالم هو مقاطعة (اليوكنابتوفا) ؛ وإذا كانت هذه المقاطعة غير موجودة إلا إنه يبدو لنا أن فوكنر يعرف تاريخها جيدا . . (فشكل الأماكن ولونها . . . والتغيرات فى الطقس ، والمعرفة الوثيقة بنطاق معين من الأنماط البشرية ، كل هذه النواحى إنما تنبع من انغماس فى مشهد محلى (إقليمى) يستغرق العمر كله)[3] . فهو قد صبغ مقاطعة اليوكنابتوفا بشكل ومضمون

إقليمه الذى لم يخرج منه معظم حياته : أرض زراعية ، طبقات اجتماعية فى طريقها إلى الاندثار ، فقر سابغ وأعراف وأساطير كشفت لنا عن مدى تعمق ودراية فوكنر بتاريخ بلده ، وعن حساسيته فى اكتشاف عبقرية المكان وثرائه .

المثل الثانى : جبرييل جارثيا ماركيز ، فهو أيضا قد خلق عالمه الخاص ـ ماكوندو ـ : إقليم لنفرض أنه فى أمريكا اللاتينية ، خلق حوله الحياة كاملة بواقعها المر والحلو ، وحكاياته وأساطيره التى لا تنتهى ، وكشف لنا عن مدى ثراء هذه المنطقة ـ ماكوندو ـ وهى ليست بالتأكيد ماكوندو ، إنما هى بلاده ـ مدينة أراكاتاكا وما حولها ـ التى رأى بعين الفنان الملتزم مدى ثرائها . وهذا ما أقصده بالإقليمية : الارتفاع بملامح الإقليم وتفاصيله واقعيا وأسطوريا والكشف عن أعماق تاريخه .

ظهر هذا المنحنى الهام فى القصص المصرى وبدت مؤشراته عند عدد قليل من الأدباء منهم الأديب الراحل يحيى الطاهر عبد الله ، عبد العال الحمامصى ، عبد الوهاب الأسوانى ومحمد مستجاب ومحسن يونس . .

ومن الملاحظ تشابه رد فعل النقاد عند استقبالهم لهذا النوع من القصص . قال الدكتور صبرى حافظ فى مجلة فصول ؛العدد الخاص بالرواية وفن القص) . . تستعصى قصص يحيى الطاهر عبد الله على محاولات التبويب والتصنيف فى أية قوالب سهلة أو تصنيفات مدرسية معروفة . وتقول الدكتورة فدوى مالطى دوجلاس فى مجلة ابداع (العدد ٦ ، ٧/٨٣) . . « تثير رواية محمد مستجاب » من التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ دهشة القراء والنقاد معا ، ولكنها تمثل مع ذلك خطوة جديدة فى تطور الرواية وتلفت الانتباه ببساطتها .

كما تظهر هذه البادرة عند عبد العال الحمامصى فى اتجاهه لتصوير شخصية الانسان الصعيدى وهو يعانى الغربة فى المدينة . أو فى مرحلته الثانية عندما استخدم الأسطورة المحلية (الاقليمية) فى تأطير البيئة كما فى قصته « بئر الأحباش » التى نشرت فى مجلة الوادى . وكذلك عبد الوهاب الأسوانى عندما نقل عبر قصصه بيئة النوبة بمفرداتها وعناصرها الخاصة ، كما فى روايته « سلمى الأسوانية » .

والدراسات التى كتبت عن روايات يحيى الطاهر عبد الله وقصصه ، وروايتى : من التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ ، و « ديروط الشريف » لمحمد مستجاب ، وبعض قصص محسن يونس ، تشير إلى دلالات هامة تؤكد وجود هذه المقدرة الإبداعية المتجددة النابعة من تراث البيئة . ونستطيع أن نوجز السمات الفنية لكل منهم والتى رصدتها الدراسات الرائدة :[٤]

يحيى الطاهر عبد الله :

ـ يبلور الكثير من رؤى الواقع التحتية .

ـ مزج قواعد التراث الشفهى وتقاليد التراث المكتوب .

ـ مزج الفصحى بالعامية .

ـ مزج التراكيب العامية والشعبية الثرية بالإيحاءات الشعرية .

محمد مستجاب :

ـ أعطى روايته ـ نعمان عبد الحافظ شكلا جديدا من حيث هى رواية تحافظ على جوهرها الروائى وتدمر أساليب وضع الرواية .

ـ تقول د. فدوى مالطى (وإذا كانت الرواية تخلق عالما ينغمس فيه القارىء فإن هذا الانغماس غير متحقق على نحو تقليدى فى « نعمان عبد الحافظ » أعنى أن الرواية ، أو رواية الرواية لا تقوم على الخصائص التقليدية للرواية .

ـ استخدام صيغة المبنى للمجهول أعطى عمقا وأسرارا للأحداث والشخصيات وأوهمت بالمستتر والظاهر وخلقت نوعا من الخرافة والأسطورة .

محسن يونس :

ـ تذكرنا كتابات محسن يونس بملامح هذه الأرض التى تغيب طبيعتها عن كثير من الأعمال القصصية . فليس كل ما ينشر عن مصر يكون هو مصر ، لأنها ما زالت أكبر مما كتب عنها . والإنسان المصرى متعدد الجوانب والبيئة تختلف فى شكلها وقضاياها باختلاف تواجدها على الخريطة الكبيرة . فى قصص محسن يونس تختلف طريقة التعبير ، وتكتسب كلماته رنينا وطعما خاصين . وإنسان البيئة عنده متوائم مع الجزيئات الصغيرة العديدة التى تحيط به .

الإقليمية ، مطروحة للمناقشة ، قضية للمستقبل الأدبى مع الأخذ فى الاعتبار أن الإقليمية :

ـ ليست فرضا بقدر ما هى ميزة خاصة .

ـ البحث عنها كظاهرة فى الأدب يشمل كم الإبداع المطروح .

ـ هى قضية انتماء بيئى ، بقدر ما هى انتماء حضارى دون أن تكون استغلالا مصطنعا للمكان أو للتراث الإقليمى .

لقد كان الهروب من واقع البيئة المصرية نتيجة التأثير بالقصة الغربية ، ومحاولة تقليد أجواء القصص الغربى[٥] . ولا ننكر هذا التأثر والتأثير الذى يحدث عادة ، والذى يؤدى إلى نشوء التقاليد الأدبية وانتشارها[٦] . والتوقف عند هذه التقاليد دون خلفيتها الاجتماعية أو البيئية ، أو الوقوف عند شكل معين يؤدى بلا شك إلى اتساع الهوة بين ما يبدعه الأديب والواقع المحيط به . ويبقى الفن غريبا عن المجتمع ، ويصير المجتمع غريبا عن الفن ، وتضعف الصلات بينهما . وبالتبعية يندثر التاريخ والتراث ، ويغيب رويدا رويدا عن عقل ووجدان الأمة .

السويس ـ محمد الراوى

الهوامش :

١ ـ المدينة فى القصة العراقية/الموسوعة الصغيرة/رزاق ابراهيم حسن .

٢ ـ حوار مع جمال الغيطانى/مجلة صوت البلاد/العدد ٣٠/يناير ٨٥

٣ ـ وليم فوكنر/سعد عبد العزيز/الدار القومية .

٤ ـ من مقدمة إدوار الخراط لكتاب السبعينات .

٥ ـ تطور الرواية العربية الحديثة/د. عبد المحسن طه بدر/دار المعارف .

٦ ـ الأدب المقارن/د. غنيمى هلال/مكتبة مصر .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

"مائيات ٨٥"
عدلى رزق الله

إدوار الخراط

معظم من كتبوا عن أعمال عدلى رزق الله تكلموا عن الشفافية فى عمله ، عن ولعه وافتتانه بالضوء عن الموسيقية ، والرقة اللامتناهية فى النغمات والخطوط ، عن النور الوهاج ، الأبيض الساحق الذى يحقق متعة بصرية خالصة ، عن التألق المشع ، والمناخ الشعرى ، وهو كله صحيح ، صحيح بقدر ما يذهب إليه فقط ، ولكنى أحس أنه لا يذهب إلى القدر الكافى وأن وراء ــ وعبر ــ ومن خلال هذه الشفافية والضوئية والموسيقية هناك شحنة من العنف قائمة ، هى وحدها التى تنقذ أعمال هذا الفنان من مجرد التسايل والخفة ، وتنأى بها تماماً عن مجرد هفافة الإيقاعية الضوئية الموسيقية .

وليست الرقة ، ولا العنف ، قيما مجازية ، فقط.هى قيم مجازية وتشكيلية فى الوقت نفسه .

هى ، أولاً قيم مجازية لأن هذا العمل يفرض على المتلقى رؤية ، وحسا ، وتفهما ، مجازية كلها . المجاز هنا مرهف ودقيق ومستخفى به ، هذا صحيح ، ولكنه قائم ، وصحيح أيضا أنه لا ينفصل بحال عن التشكيل ،وأن البديهية النقدية التى لفرط صحتها أوشكت أن تكون مبتذلة مازالت صحيحة مع ذلك : أنه لا انفصال ممكنا بين مقوِّمى كل عمل فنى حق : المضمون والشكل ، الظاهر والباطن ، الرؤية والصياغة ، المعنى والأسلوب ، وهكذا وهكذا . وهى مقولة تنطبق فى النهاية على كل المذاهب الفنية ــ فى الفنون التشكيلية وفى الفنون القولية ، بما فى ذلك ــ حتى ــ « المذهب » التجريدى ، والمذهب التشكلى نفسه ، ولكنها مقولة تفرض نفسها علينا فرضا عند هذا الفنان بالذات ، إذ يصعب أن نعتبره تجريدياً بل سوف نكون قد شططنا شططا كبيرا لو تصورنا ذلك ــ كما تصوره أحد النقاد بالفعل ــ وإن كان من الواضح أيضا أن عمل هذا الفنان لا يمكن أن يعد تشخيصيا فى الوقت نفسه . وليست المسألة كما قال ناقد آخر أن « هذا الفنان يقف على الحدود الغامضة بين التجريدية والشخصية » ، أو أنه « لايمكن أن يدرج بين التجريديين أو التشخيصيين » إنما الحل فى تصورى هو ــ كما قلت ــ أن القيم المجازية عنده منصهرة بلا انفصال بالقيم التشكيلية ، بل لا توجد أصلا لوحته إلا بتوحد كامل بين هذين النوعين من القيم ، متفارقين ومتداغمين فى آن .

وكما يقوم هذا التزاوج الحميم الذى يصل إلى حد الاندماج ــ فى معظم الأحيان ــ بين هذين المسلمين من القيم : المجازية والتشكيلية ، ففى تصورى أن هناك تزاوجا حميا آخر متضافراً ومؤيداً للتزاوج الأول ، فى داخل كل سلم من سلَمَىْ القيم ، تزاوج بين الرقة والعنف ، على سبيل التبسيط ، وفى الوقت نفسه تزاوج بين الأبيض والأحمر ، على سبيل التبسيط أيضا ، مع تراوح غنى ومتنوع فى النغمات ، على كلا السُّلَمين .

هذا هو المشروع الذى أقترحه لتلقى أعمال هذا الفنان ، مع التسليم ببديهية أخرى هى أن تجربة تلقى العمل التشكيلى لا يمكن أن تترجم إلى وسيط آخر (وهو ما ينطبق بالدقة على كل الأعمال الفنية) الخبرة الحميمة المباشرة بين العمل ومتلقيه شىء فذ وخاص ، أما « الكلام » عن هذه الخبرة فليس إلا مجرد إشارات على طريق ما اتخذته هذه الخبرة نفسها عند متلق ما ، وما أصعب الإفصاح دائما عن مثل هذه الخبرة . وذلك أن النظر النقدى للعمل الفنى لا يمكن أن يكون فضّاً لأسرار هذا العمل ، بل مجرد مقاربة له .

وقبل أن أمضى فى هذا المشروع للفهم والتحليل ، أو على الأصح هذا الاقتراح للتلقى من خلال النظر إلى الأعمال الفنية المتحددة ، أريد أن أفيد من هذا المشروع نفسه فيما يتعلق بالخامة الأولية ، الأدائية ، الحرفية ، للفنان :

المائيات ، « الأكواريل » عند عدلى رزق الله .

المائيات ، عادةً ، خامة أو أداة رقيقة ، بل شفافة ، وشديدة الحساسية ، وناعمة الملمس ، وخفيفة الإيقاع .

وهى قيم موجودة بالفعل فى عمل هذا الفنان ، موجودة إلى حد أن كثيرين من نقاده لم يروا وجوداً لشىء آخر ، تقريبا .

لكن خاصية عمل الفنان أن هذه القيم الآتية من مجرد خامة العمل تتحول ، بنفس الكيمياء التي قدمت بها هذا المشروع ، إلى نقيضها المزاوج الحميم ، ويمكن أن يصبح الأكواريل في يديه عجينة كثيفة ، وحارة وعنيفة ، في سياق نظام محكوم ودقيق على مستوى ما ، وفي مرحلة ما ، وأيضا في مرحلة أخرى حديثة ، بحيث تخرج على هذا المستوى القريب المتاح من النظام إلى نظام أعقد ، وفيه نوع من التدفق والعرامة ، بل العربدة التي لها تركيبها الخاص دون أية شبهة من الانهمار المنفلت . ومصداق ذلك في مرحلته الأخيرة التي أسماها « شهادات الغضب » .

ولا يمكن أن يخطىء المرء في مائيات عدلي رزق الله ـ في كل مراحلها ـ تلك القيمة الحسّية ، العضوية ، الجسدانية الملمس ، التي تتزاوج مع قيم الشفافية ، والصفاء المطهر ، والنقاء الأثيري البلوري اللصيق عادة بالمائيات .

كما لا تخطىء العين قيمة صَرْحيَّة ، وإيحاءً صخرياً ما ، في مرحلة جديدة من مراحل عمل هذا الفنان .

أظن أن « مائيات ١٩٨٥ » هو معرض فارق في مجموع أعمال عدلي رزق الله . وأنه علامة تحول أساسي في عمله ، وأن الفنان هنا قد بلغ ذروة من ذروات ازدهار ـ شرس وغني ـ لمرحلة كاملة من مراحل عمله ، ثم أخذ حصيلة هذا الازدهار ليضرب ضرباته الأولى في منطقتين ـ على التحديد ـ جديدتين ، تتمثلان بالتأكيد كل إنجازات المرحلة ـ أو المراحل إذا شئت ـ السابقة ، وتغامران في أرض وسماء جديدتين ، وليست الجدة تامة بالطبع ، وليست انقطاعا ، بالقطع ، ولكن فيها تفتحا آخر ، ومساحات أكبر ، ومغامرة أبعد .

فلنسلم إذن ، مع الفنان ، أن في « مائيات ٨٥ » ثلاث مجموعات متميزة أو متمازة عن إحداهما الأخرى ، وإن كانت ـ بديهياً ـ متواشجة ومتولدة إحداهما عن الأخرى .

ولنسلم أن المجموعة الأولى التي يسميها « الوردة ـ القوقع ـ المرأة » هي مواصلة وإغناء لعمله السابق الذي يمكن أن نتبين فيه ، على الفور ، خصائص معينة :

أولا : من الزاوية التشكيلية ، أو الشكلية :

* الشرائح اللونية المتجاورة ، أي قطاعات اللون المتحدرة أساسا من أعمال سابقة حيث كان الخط واللون متحدين ، أي حين كان اللون متحددا بخطوط أفقية متراكمة على الأغلب في شكل هرمي صاعد نحو قمة التوهج ، ولكنها بعد ذلك لم تعد ـ هذه القطاعات ـ تتمسك بالاستقامة الهندسية تقريبا ، وإن لم تفقد التحدد الخطي ، هنا نجد شرائح اللون قد اتخذت ـ باطراد ـ انحناءات دائرية غير كاملة ، واكتسبت لدونة جديدة ، ولم يعد التجاور ضرورة رياضية بل سرت فيه دماء عضوية ـ كأنها بيولوجية ـ وإن كان المسعى اللوني والتشكيلي ظل يحتفظ بنمطه الأساسي : الانجاه من الكثافة أو القتامة ، بشكل عام في البؤرة ، إلى الشفافية والتشعع في الأطراف ، سواء كان ذلك باعتماد بؤرة واحدة أو مركز واحد للتشكيل ، كما هو الغالب هنا ، أو بإيجاد تعدد للبؤر والمراكز كل منها ينبثق من بذرة تشكيلية مركزة إلى محيط تشكيلي مخفف بالتدريج حتى التلاشي في الأبيض ، الأبيض دائما ، الذي تنتهي عنده كل المساعي ، الأبيض الذي يحيط بإشعاع المسيطر .

* التنويعات النغمية البارعة والنتوءات التي تدخل مع ذلك إيحاء بعفوية أساسية وفطرية ـ على تشكيل الدائرة المقطوعة ، والمخروط الأسطواني المدور الجوانب المقطوع ، أو المسطح بتقويس خفيف لدن . وهي تنويعات فيها كل مكر الصنعة وبراءة الرؤية في آن واحد . لأنها هي التي تحكم تجاور الشرائح اللونية وتضادها ، ولأنك سوف تجدها متكررة ومتساوية سواء على السلم اللوني القاتم أو الدافىء أو المشتعل بنار داكنة أو المحتقن بدماء غضرة ، من ناحية ، أو على السلم اللوني الفاتح الضوئي المتراوح بين درجات الأخضر الذي يزداد شفافية في اتجاهه إلى طرف أو محيط الدائرة ، أو الرمادي بتلوينات الزرقة الشاحبة المتجهة إلى بياض مجسم في البداية يتخلى عن جسدانيته بالتدرج حتى يصل إلى قمة الفراغ . ولكن الفراغ الأبيض عند هذا الفنان في كل الأحوال ليس انعداما للقيمة اللونية ، ليس مجرد خلفية بيضاء خاوية ، الأبيض هنا دائما امتلاء؛ أما محيط بالعمل، يسبح العمل كله في موجه الشفاف ، أو متخلل للعمل ، موجود بداخله ، يعطي للألوان الأخرى قيمة إضافية بمجرد وجوده ، وسواء كان هذا الوجود بريئا تمام البراءة لا شائبة فيه أو مشوبا بأهون زرقة ، أو بشيح حمرة أو بسيولة رمادية ما ، والرمادي عند هذا الفنان ليس تابيا بأي حال ، بل هو مزيج صاف من زرقة خفيفة جدا أو بنفسجية كادت تفقد بنفسجيتها نفسها أو تضرج شديد الحياء والخفوت ولكن فعال ، وهكذا . .

* في هذه المجموعة ـ أو هذه المرحلة ـ تنتظم لنا حركة تشكيلية واضحة ، هي التي تحكم ثنائيات العمل ، وتسيرها . الحركة التي أسميتها منذ قليل السعي من الكثافة إلى الشفافية ومن الدكنة إلى الإشعاع . ويمكن أن نسميها هنا حركة الانفجار من المركز إلى المحيط . وفي معظم لوحات هذه المجموعة ، هنا سوف تجذب عينك على الفور ، هذه الحركة الصادرة ، بقوة ملحوظة ، من بؤرة اللوحة الواحدة والمتشعبة بالتدريج إلى أجنحتها أو أطرافها . يفرض هذا النمط نفسه في كل لوحات هذه المجموعة ، فيما عدا لوحتين بالتحديد حيث تحل التعددية والتركيب محل واحدية المركز ، وحيث تتكرر البؤرة وأن كان لا يصعب أن تجد ما يضفي غنى وتعقدا على اللوحة وأن كان يفقدها نوعا من فعالية الوقع ، ويخفف شيئا من قوة التفجر .

* الملمح الأخير ، من الناحية التشكيلية ، في هذه المجموعة على الأخص ، وإن كان ينطبق أو يتضح في الأعمال الأخرى أيضا ، بجلاء هو ما يمكن أن أسميه ثنائية المنظور ، أو تسطّح المنظور الذي يكمن فيه مع ذلك بعد قلق مجسم . فإذا سلمنا بداهة أن بُعد التجسيم ليس من أهداف هذه الحساسية الفنية أساسا ، وأن

الإيهام بالمنظور منفى بداءة ، وأن التشكيل يعتمد أساسا على الأفقى والعمودى وليس على التخييل بالعمق ، أى ليس على محاكاة المرئى ، بل على ابتعاث حس تشكيلى محصور فى الإحداثيات الرأسية والأفقية ، وحدها ، للوحة ، فإن ذلك كله مع ذلك يبعث حساً بالتجسيم ، كأن هناك بعدا ثالثا خفيا قد تخلق من مجرد القيم اللونية والتشكيلية وليس عن مقصد بالإيهام بالتجسيم ، ويتأتى هذا البعد الثالث ـ الموجود والخفى فى آن ـ من حسية لمسات الفنان الفنية ، ومن تدرج اللون وحده ، لا من تخطيط هيكلى ينبع من قواعد المنظور ، أى أنه إذا صح القول بعد غير منظور بل محسوس ، ليس نقلا للمشهد كما تراه العين بل ابتعاثا لخاصّة العضوية والجسدانية كما تفيض عن اللون ، ولعل فى ذلك تفسيرا للرغبة ـ التى أدركها أحد نقاد عدلى رزق الله ـ فى لمس اللوحة ، كأنما العمل الفنى هنا نابع من ومثير لنزوع حسى أولى فى الوقت نفسه الذى يشع فيه بطهارة ضوئية متحكمة .

ثانيا : بالتساوق مع هذه القيم التشكيلية ، وبلا انفصال عنها ، يمكن أن نتبين سمات القيم المجازية ، أو المضمونية إذا شئت ، التالية :

* القيم الانفعالية المتوازنة والمتصاعدة ، وهى غالبا القيم التى تنبع كما يقول الفنان من « حبه الشديد للحياة » . . من « التوحد مع الطبيعة والذات » . . من « التوافق والكشف والحب » ومع أن الفنان ـ وأنا أوافقه تماما ـ يرى أنه « ليس من الضرورى أن تكون اللوحة مقروءة » . . وهو ضد أن يرى المتفرج اللوحة وكأنه يقرأ فى كتاب ، إلا أن الإيحاء بحب الحياة ، وبالحب ، بالعشق للجسد باعتباره مستودع كنز الحب نفسه ، فى نفس الآن الذى تحيط فيه شفافية متسامية ـ كأنها صوفية عشق النور ـ باللوحة كلها ، هذا الإيحاء لا يمكن أن يغفله المتلقى ، بل أظن أنه من الضرورى أن يغزو وعى المتلقى .

* البؤرة الواحدة هنا ، فى قلب الرؤية ، هى بؤرة رحمية ، ليست فقط من حيث التشكيل العضوى الحار المفتوح عن طبقات لحمية محتقنة بالدم والسخونة ، بل أيضا من حيث الحس بالمركزية والمقدرة على الإخصاب ، والاكتناز على إمكانية التوليد ، وكثافة الحمل الجنينى ، وهى نفس قيم البذرة الكثيفة المحتوية فى داخلها على إمكانيات التفتق والازدهار والانتشار ، فإذا كان لابد من استعارة مجاز البللورة فلتكن هى البللورة الحية الدافئة بل المتوهجة بحمرة الاشتعال ، وإذا كان لابد من استعارة مجاز الوردة ، ففيها أيضا طبقات الورق الملتف حول كأس دفينة متفتحة ، ونعومة إنحناءات أوراق الورد الحانية حول سرها الخفى الواضح فى آن ، وإذا كان لابد من استعارة مجاز الشفتين المضمومتين والمفترّتين فى الوقت نفسه عن ابتسامة البهجة ونشوة الاحتدام معا فلا تخطىء العين إمكانية تعدد دلالة الشفتين ، الشقين الملتحمين والمفتوحين معا ، وأخيرا إذا كان لابد من استعارة مجاز القوقع ـ أو القوقعة ـ فإن مركز الدائرة المخروطية المنبثقة عن كنّ القوقعة الحامل للحياة العضوية النابضة هو الذى يشد الانتباه . القوقع المبتور أو المفتوح أو المبسط الجناحين إنما هو دائما تشكيل للتفتح منبثقاً عن بورة للاشتعال .

مدارات الحركة من الكثافة إلى الخفة ، من الاحمرار إلى البياض ، ذهاباً وعودة عبوراً بنفحات الأزرق الفاتح والأخضر المترقرق والرمادى المتموج الشفافية ، فى تشكيلات مُتخذة من وريقات الوردة وأحناء الجسد الأنثوى معا ، هذه الحركة مع ذلك قد تصطدم وتهدأ أمام تكوينات سكونية ثابتة موقفة لحياة اللوحة نفسها ، عندما تتجاوز الشرائح فى نسق أسلوبى هندسى حيث المربعات المتجاورة توحى بزخرفة ثابتة وحيث الأسلبة otylisgtiom واضحة تكاد تصل إلى حد السفسطة .

* النار ـ الرحم ـ الوردة ـ اللّب ـ البؤرة ـ الشَفَة ـ النَبْتة ـ القوقع وأحيانا السمكة المشتعلة المكتنزة كلها ، إمكانيات للرؤية وللحس ، وفى الوقت نفسه هى البؤرة التى تجذب إليها تلك الحركة الدوارة الغائرة إلى عمق عميق ، تلك التى تتخذ مسارين لا ينفصلان : انفجار من المركز إلى الأطراف ، وانجذاب ـ كانجذاب الدوامات فى البحر ـ من المحيط إلى العمق ، تلك الحركة التى تدور ، بعنف ، فى قلب سكونٍ ضوئى غامر أبيض ، سكون يضم مدارات الحركة ويحتويها ، ويعطى للوحة وللرؤية ، كلتيهما ، توازناً يتجاوز التوتر ولا ينفيه ، كأنما هو توازن فلكى حقا ، بين البهجة والنشوة التى تضم فى رحمها نواةً مخصبة من الاحتدام والتوتر .

* * *

المجموعة الثانية التى تفاجئنا فى « مائيات ٨٥ » هى المجموعة التى أسماها الفنان « البيت» والتى ربما آثرت أن أسميها «النخلة » .

ومع ذلك فهى لا تفاجئنا تماما ، فهى تمت برحم إلى مجموعة القباب أى مجموعة القدس، وإذا كانت مجموعة القباب تلك تنبثق ، تشكيليا ومضمونيا ، من مجموعة الوردة ، لونيا وتخطيطيا ومن حيث الإيحاء الانفعالى فى آن ، إلا أن مجموعة البيت تعنى اختلافا أساسيا ، ونقلة أساسية . لا تعنى انقطاعا ، بأى حال ، ولكنها بلا شك تنطوى على مغامرة جديدة .

فى مجموعة البيت ، أو مجموعة النخلة ، سوف نلاحظ على الفور عدة أشياء :

أولا : أن سِمات التجريب ـ بمعنى بدء السير فى طريق جديد غير مسبور ـ تتضح فى صغر مساحة اللوحة . ليس صغر المساحة ـ كما لا أحتاج أن أقول ـ معيارا جامعا ونهائيا ، كما هو بدهىّ ، ولكنه هنا ، على التحديد ، يشى بأن الفنان يتلمس ، وكأنه يضع اسكتشات أولية .

لماذا ؟ لأن مجرد تصور النخلة ـ السامقة ، الشاهقة ، الباسقة ـ فى هذه المسطحات الصغيرة إذا كان لايوحى لنا بالقلق فلأننا كأننا نراها من خلال تيلسكوب مقلوب ، يصغرها ويحجمها وهو نفس الإحساس المتأتى عن البيوت التى توحى ، بلا شك ، بأنها صروح شامخة ولكنها بأحجام مكعبات صغيرة بأحجام اللعب .

ولكن هذه اللوحات الدقيقة ـ كأنها منمنمات ـ تحتفظ مع ذلك ببذور كل القيم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التى أتصور ــ وأعرف ــ أنها ستتحقق فى أعمال قادمة مكتملة .

نلاحظ أيضا خلل التناسب بين النخلة وبين البيوت ، النخلة هنا نبتة تمت لها كل مقومات النضج فى داخل هيكل محاصر ومحصور ، لا أريد من هذا بطبيعة الحال أن أبحث عن تناسب تقليدى وفق قواعد المنظور ، فليس لهذا كله سياق أصلاً فى عمل هذا الفنان ، وإنما أبحث عن تحقق لحضور النخلة بإزاء خلفية صرحية لا شك فى حضورها .

سنلاحظ فى هذه المجموعة تأكدُ عنصر تشكيلى ، أتصوره جديدا ــ على الأقل بمثل هذا الوضوح ــ على الفنان . سوف أسمى هذا العنصر ، بداية ، عنصر الصَرْح القضيبى صحيح أنه كان قد ظهر قبل ذلك ، ولكن بتجسيد عضوى متحرك ومتنزّ ، ولكنه هنا يتبدى مكرراً على شكل صرح يكاد يكون نحتياً ، أو معماريا . وهو صرح مُعطى لنا من خلال المساحة الضيقة الصغيرة بحيث لا يفقد مع ذلك طبيعة الصرحية . وسوف نلاحظ تكرره وشموخه إما معلقا فى فضاء اللوحة أو راسخاً على صخر اللوحة . ومقابلا لوجود أنثوى هو وجود هذه النخلة الوديعة المنتَقَة الجدائل ، المنحنية دائما برشاقة نسائية المُحتَضنة دائما بين الجدران الصلبة والحانية معا ، النخلة باخضرارها الخاص وزرقتها الخاصة ، يسرى فى عمقها شريان بنى كأنه تيار مُخصِب مليء بالطمى ، النخلة بحراشيفها الناعمة اللدنة إزاء وجود العمود القائم المنتصب ، تنصهر فيه قيم الحجر والتشخيص العضوى معا ، وتتجاوز الحسية والصخرية معا ، بل فيه قيمة نباتية كالصبار المدور الذى يختزن خلف جلدته الحجرية عصارة كثيفة تتراسل مع النخلة . وتتجاوب معها ، وسوف نجد فى هذا العمود درجات الأبيض المزرق ، والأزرق المحتقن بالبنفسجى ، وسوف نجد أن الفلقتين العضويتين فيه قد اتخذتا فى الوقت نفسه نسيجاً حجريا فى اللون وفى الملمس الموحَى به على السواء والوجود الحجرى الصرحى يقابل ويعدل الوجودَ العضوىَ الحى .

وسوف نجد أن هذين العنصرين : عنصرى الأنوثة النخلة ، والذكورة العمود المشقوق الرأسى ، متواجهان فليس التماس هنا متحققا ، أبدا ، بل النزوع المتبادل فى نوع من الوله النباتى الصخرى الآتى عن التجاور لا عن التداخل . الوحدة فى اللوحة لا تتحقق إلا بوجود عنصر البيت ــ عنصر الجدار الصرحى الذى يشتمل على العنصرين المتضادين المتجاذبين ــ وان كانت بؤرة هذه الوحدة فى رؤيتى ، إنما تميل ناحية العمود الذى تستند إليه اللوحة كلها ، حتى لو كان كما يحدث غالبا ، عموداً مائلا ، جانحاً ليس نحو أنوثة النخلة وحدها ، بل نحو نقطة للجاذبية كأنها تقع وراء اللوحة ، أو على الأصح وراء جداريات البيوت المتضامّة .

فى هذه المجموعة أيضا نجد تيمة أو تشكيلة الدوران المشقوق : ما يوحى بأنه تفاحة مشقوقة ، ما يبدو وكأنه زهرة مشقوقة ، وما يلوح كأنه عمود فيه شق علوى ، ولكنها تيمة ليست غريبة على عمل الفنان ، فسوف نجد بسهولة ، تساوقات متعددة لها فى لوحاته السابقة .

جداريات البيت فى هذه اللوحات تثير انتباهنا إلى واقعة تشكيلية كامنة فى كل أعمال الفنان ، لكنها هنا تتحقق بوضوح وتوفيق لم يبلغ هذه الدرجة من قبل . هذه الواقعة هى أن النور ــ البياض ــ عند هذا الفنان ليس آتيا من مصدر خارجى ، ليس هو نور الشمس أو ضوء النهار ، مثلا ، بل هو قيمة تشكيلية داخلية إذا صح القول ، جدران البيت هنا ليست جدرانا ــ على رغم صرحيتها ــ بل هى انديباح ضوئى لا فاصل بينه وبين النور المحيط باللوحة كلها ، بل أكثر هى الضوء نفسه ، أما الخارج الذى كان ينبغى أن يكون هو النور ، فهو محدد بدقة ، ونسيجه هو النسيج الأكثف . الجدار هنا هو النور بكل شفافيته أما الخارج ، النهار ، الوجود الواقعى إذا شئت فهو الذى تشوبه تظليلات ماكرة وخفية جدا ولكنها واضحة ، النور الخارجى مشوب إذا شئت ، غير نقى وغير صاف تماما بمعنى ما ، والجدار هو النور الداخلى المطهَّر الذى لا تشوبه شائبة .

فى قسم من هذه المجموعة ألمح شيئا كان دائما يخامر عمل هذا الفنان ، ويهدده ولكن الفنان كان ينتصر عليه دائما ، إلا فى هذه اللوحات القليلة .

ذلك أن حساسية هذا الفنان تقف فى تصورى على حافةِ ما أسميه بالأسلبة المسرفة ، أو خطر الزخرفة والتوشية . وهو يحقق الانتصار ويؤكده لأن الخطر قائم ، فلو لم يكن هذا الخطر مشارفا ومترصدا دائماً عند الركن ــ كما يقال ــ لما كان لهذا الانتصار روعته بل لما كان هناك انتصار أصلا ، مشارفة الخطر فى الفن وتجاوزه هو تحقق ينأى بالعمل عن سوقية الروتين وابتذال الأمان .

ولكنى أجد أن بعض اللوحات من هذه المرحلة مع كل احتفاظها بمقدرة الفنان وتمكنه ــ هى لوحات أقرب إلى الزخرفية ، نعومتها الشديدة فى اللون والملمس والتشكيل ، وتناسقها الذى يُشفى على السيميترية فى مواقع معينة ، وتوشيتها بموتيفات تذكرنا بالنوفوآر المُزْهِرة ، وسهولة مرآها ، نفسها ، تجعلنا ندرك فجأة كم فى لوحاته الأخرى من إنجاز ، وعمق .

سوف أصل بعد ذلك إلى المجموعة الثالثة والأخيرة فى تطور عمل عدلى رزق الله ، وهى التى يسميها الفنان « شهادات » .

هذه المجموعة ، فى رؤيتى ، اقتحام ، واختراق ، وتحقق كبير .

وفى لوحات هذه المجموعة لم يعد العنف مكنونا ، مكبوبا ، مركوزا فى بؤرة عميقة واحدة ، ومحكوما بقوانين مستوى أول من التوازن ، بل أسفر عن ذات نفسه ، فى انطلاق عارم يكاد يشفى على عربدة ما ، وأصبحت قوانين التوازن معقدة والهارمونية خفية وكامنة .

وعندما قال عدلى رزق الله ، مرة أنه بُهر وصدِم عندما اكتشف قوة بيكاسو ومقدرته فلعله كان يستشرف فى نفسه طاقة مستعدة للتدفق بقوة ومقدرة ، وجدت سبيلها لهذا التدفق بتمكن وثقة .

من الممكن أن نتلمس سمات وخصائص هذه المرحلة التى حققت الكثير فى تصورى وتعد بتحقيق الكثير فى أملى ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بأن نطوف باللوحات ، نتلبث قليلا عند كل لوحة ، ثم نستخلص القسمات العامة بينها .

بداية ، نرى النقلة بوضوح ، وتفاجئنا الصرحيّة فى البنـاء ، والملامـح شبه التشخيصية ، والجرأة ــ الكشف فى الغُرفة بين نسب المنظور ، وفى استخدام الأبيض بتنويعاته ــ إذا صح أن للأبيض تنوعات ــ لإكساب المشهد التشكيلى رحابة تكاد تكون لا متناهية .

ما من شك أن التماسّ مع بيكاسو ، هنا ، فعال لكنه تماس حميم ، لا أقول أن فيه ندية بل فيه مودة بل محبة ؛ ومن لغة القول أن تثار مسألة التأثر والتأثير ، أصالة الفنان المتمكن هنا تفرض نفسها ، وتفرض النفى التام لهذه المسألة .

وسوف نرى عنف الأبيض ، كيف يمكن أن يكون هذا اللون ــ اللون وليس افتقاد اللون ــ لا هو محايد ، ولا هو أثيرى ، ولا هو شفاف ، بل فيه طاقة متفجرة ، وله وجود بالفعل ، ساحق . الأبيض يستخدم هنا كإحدى بؤرتى اللوحة فالملاحظ عامة ، فى هـذه المرحلة ، ثنائيـة البؤرة ، أو ازدواجية المراكز فى اللوحة ، البناء هنا لا يعتمـد الانـطلاق من غـور واحـد مركزى ، بل يقام معمار اللوحة ــ والمعمار كلمة مقصودة تماما ، لأن الحس المعمارى أو الصرحى ، يسود هذه المرحلة كلهـا ــ يقام المعمار إذن إما على التواجه ، أو التقابل ، أى الازدواجية فى المركز ، وهو الأغلب ، أو على تعددية البؤر ، حيث دائرة الحركة كاملة ، وهى دائرية لم تعد ناعمة وسائرة على سُنتها ــ حتى ولو كانت مبتورة أو مفتوحة او ذات جناحين ، كما فى المرحلة الأولى ــ بل هى دائرية متعرجة دائرية تستخدم قيمة التشويه **distortion** وتستخرج رصيدها الفنى ، وما من حاجة للقول أن التشويه ليس هنا قيمة سلبية بل على العكس تماما ، المسخ هنا يقطر الرؤية ويبعث لها جمالا غير مألوف ، مفاجىء وصارم ومفترع افتراعا ليس فيه رثاثة لمحاكاة التقليدية .

وهو على الأخص ما يتميز به تشويه أو تحريف الوجه الإنسانى ــ الذى طال غيابه عن عمـل هذا الفنـان ــ الذى يفضى إلى خدمة الرؤية الحسية الصراح ، بل يبتعث لها ملمسا خاصا ، وسوف نجد أن تجاور ، أو ثنائية الوجهين الإنسانيين اللذين جُردا من كل مصداقية المحاكاة والتشخيص ، ليكتسبا مصداقية أعمق ، نحتيةً وعضويةً معا ، معماريةً وبيولوجيةً معا ، كأنما كل القشور الظاهرية قد سقطت لكى تُعرّى الجوهر الصامد النابض فى آن ، هذه الثنائية تحلها دائرية خفية مرهفة الخفاء ولكن قائمة ، تكاد تُحس ولا تكاد تُرى ، ولكنها قائمة .

هذه التعرية حتى الطبقات الداخلية تفرض نفسها إذ لا يكاد المشهد التشكيلى يحتوى إلا على فِلَذِ أنثوية ، واستدارات حية ، وتجاويات لحسية الجوارح ، فى نطاق صـرحى مـازال ، ولكن الصـرحية أو المعمارية تكتسب هنا بضاضة أو غُضوضة لا يكاد يخطئها الملمس ، ودفء الأكواريل يقترب هنا من قوام عجينى .

وهـذا الدفء يستحيـل إلى خلفيـة ملتهبة ، أكثر من متوهجة ، تقوم وراء قامتين صرحيتين ، صخريتين ، تعطيان لنا بألوان غاضبة ، إن عضوية الصرح تتأكد هنا ، وحسيته تؤكد معماريته .

سـوف تنصهر الـرؤية الأثيـرة عنـد الفنـان ، الرؤيـة النارية الوردية ، مـع الرؤية الجديدة الصرحية الـزرقاء ، هنـا تكتمل العربدة المقننة ، ولا يصبح التجاور مجرد تواتر بل هو تركيبة معقدة ومتجانسة الأعضاء .

سوف أغامر بأن أشير إلى الخصائص الجديدة ــ الجديدة بمعنى أنها تمثلت تماما كل إنجازات المراحل السابقة وتخطتها :

* لم تعد طزاجة الألوان قيمة تشكيلية لها ما يشبه البراءة الطفلية ، بـل أصبحت طزاجة غنية ، محنّكة ، فيها طبقات عدة من النضوج ، مع الاحتفاظ بصدمة براءتها فى الوقت نفسه .

* لم يعـد التـوازن فى اللوحـة مجـرد هـارمونيـة ذات سلّم واحد ، إن صبحت الاستعـارة من الموسيقى ، وهى استعـارة تفـرضها مـوسيقية العمـل ــ بـل أصبـح التوازن متعدد الأصوات ، بوليفونيا ، أو على الأقل ازدواجى السلّم ، وله عمقٌ رنينه حفى ولكن غائر الصدى .

* لم تعـد الصنعـة الجيـدة والإحكـام الأدائى شيئا سافرا ، مبذولا للعين ، وهو دائما ضرورى ومطلوب وقد كـانت لـه فعاليته التى لا شك فيها فى الأعمال السابقة للفنان ، وكان لهذه الصنعة التى هى مقوم أساسى وأولى لا غنى للموهبة عنه ، كان لها نـورها الخـاص المشـرق ، أمـا الآن فقـد أصبحت كامنة فى صلب العمل وكأنما هى تتخلل كل تضاعيفه بمكر وحـذق حميد ، وإذا كانت العرامة ، والقوة ، تجتـاح كل معالم الصنعة ، فالعرامة مع ذلـك ليست تدفقا جامحا والعـربدة ليست تخبـطا ، بل السيـطرة عليهـا تـأتى من صنعـة خفيـة ، داخلية ، تأتى من العمق .

* سوف نجد القيم المجازية هنـا هى قيم الأوصـال الجسدية المقطوعـة والحيـة والمتضامة فى نشوة حسية وفى نسق معمارى معـا ، لم تعد العـربدة ــ النـار الرحم ــ القـوقع ، الـزهرة ــ الـورقة النباتية هى المعبـر ، أو المجـاز ، بـل الـطوايـا والاستـدارات والحنّيـات الأنثـويـة ، والقامات الصخرية ، والمسوخ الإلهية إن صحت العبارة،الثنايا الحميمة ، وبضاضة التقاء الخطوط والمساحات الغنية ، بعبارة أخرى هنا اقتحام لجسدانية عضوية حية ، ولم تعد الرموز النباتية ذات سيادة .

وعنف الجسـدانيـة ــ عنف الغضب ــ هو الذى يغلف رقةً وحساسيةً مرهفة ، على عكس مرحلة الوردة مثلا حيث كانت الرقة والأثيرية هى التى تنطوى على بؤرةٍ غائرة من العنف .

أما القيم التشكيلية فلعل الصرحية التى ترددت كثيراً فى حـديثى هى المميز الأول لهذه المرحلة ، كما أننا سوف نجد جرأة فى استخـدام اللمعة المعـدنية الكـابيـة بـإزاء مشتقـات الألـوان السـاخنة الأرضيـة ، الأزرق والأحمر وتنويعاتهما ، أمـا شفافيـة الألوان الضوئية ومشتقاتها فقد ظلت تُغلف

اللوحة ، هذا صحيح ، وتُحقق وجودَها فى اللوحة ، هذا صحيح ، ولكنها لم تعد هى الضوء الأساسى فى اللوحة ، كما كان الحال فى المراحل السابقة .

الرسالة فى هذه المرحلة هى رسالة الغضب والتمرد على القهر ورفض التردى ، وهى تأتى إلينا كأنها طاقة متفجرة تنبعث من اللوحة إلى صميم دواخلنا مباشرة ، وإن كان ذلك عبر تشكيل فنى بالغ القوة .

عدلى رزق الله ، على كل رهافته وشاعريته وموسيقيته ، فنان حسى وعضوى ، فنان عنيف وقادر ، ومقتحِم .

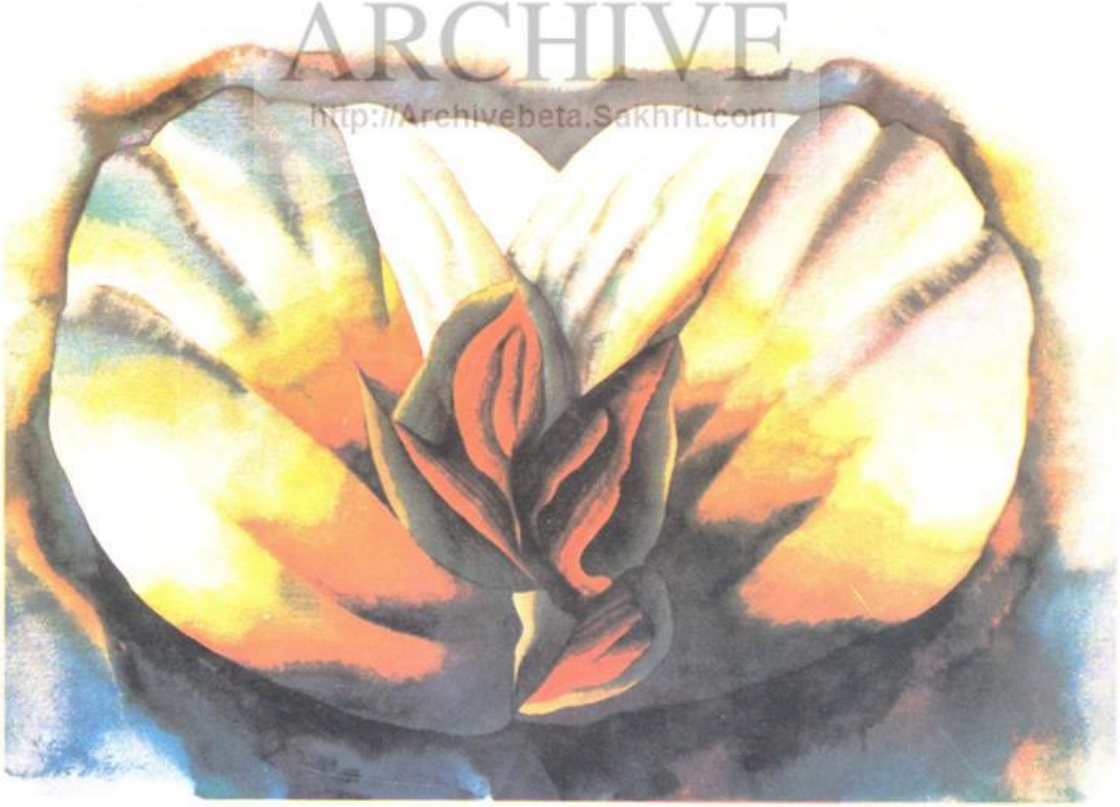
القاهرة : إدوار الخراط

ARCHIVE
http://Archive.Sakhrit.com

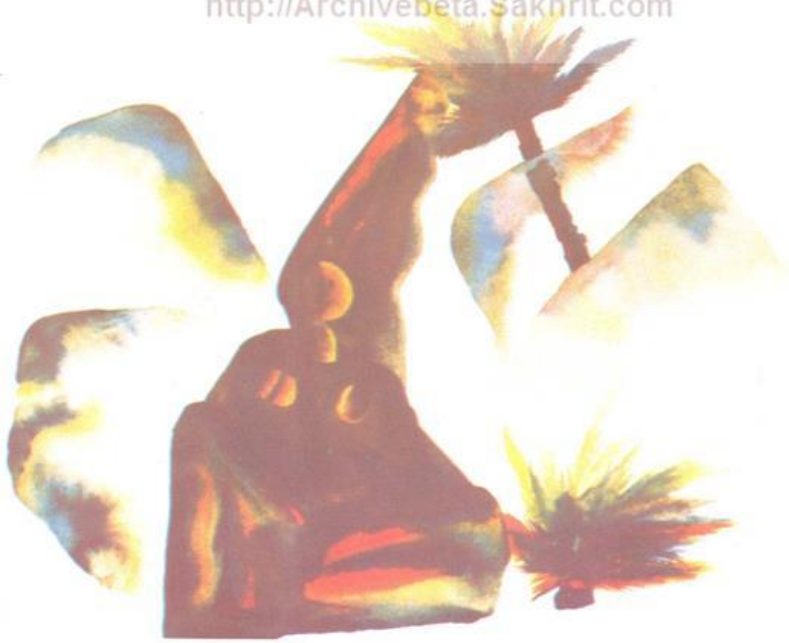
"مائيّات ٨٥"
عدلى رزق الله

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

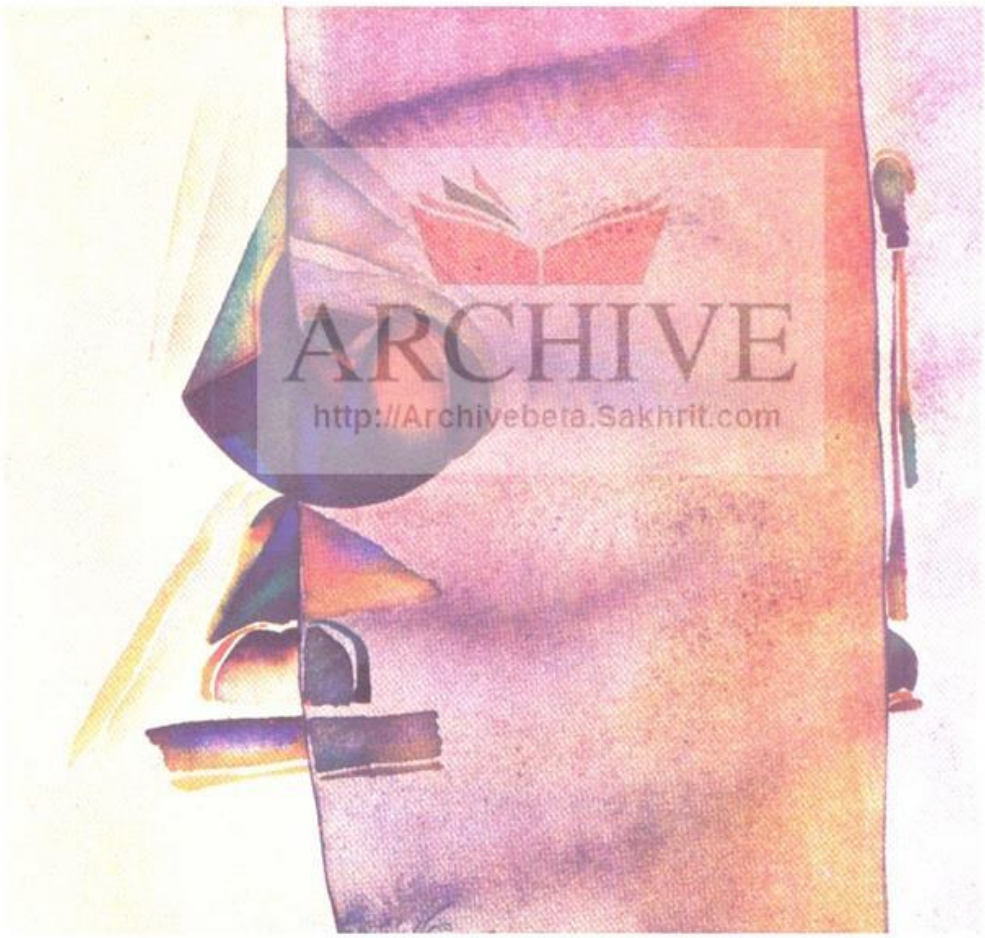
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

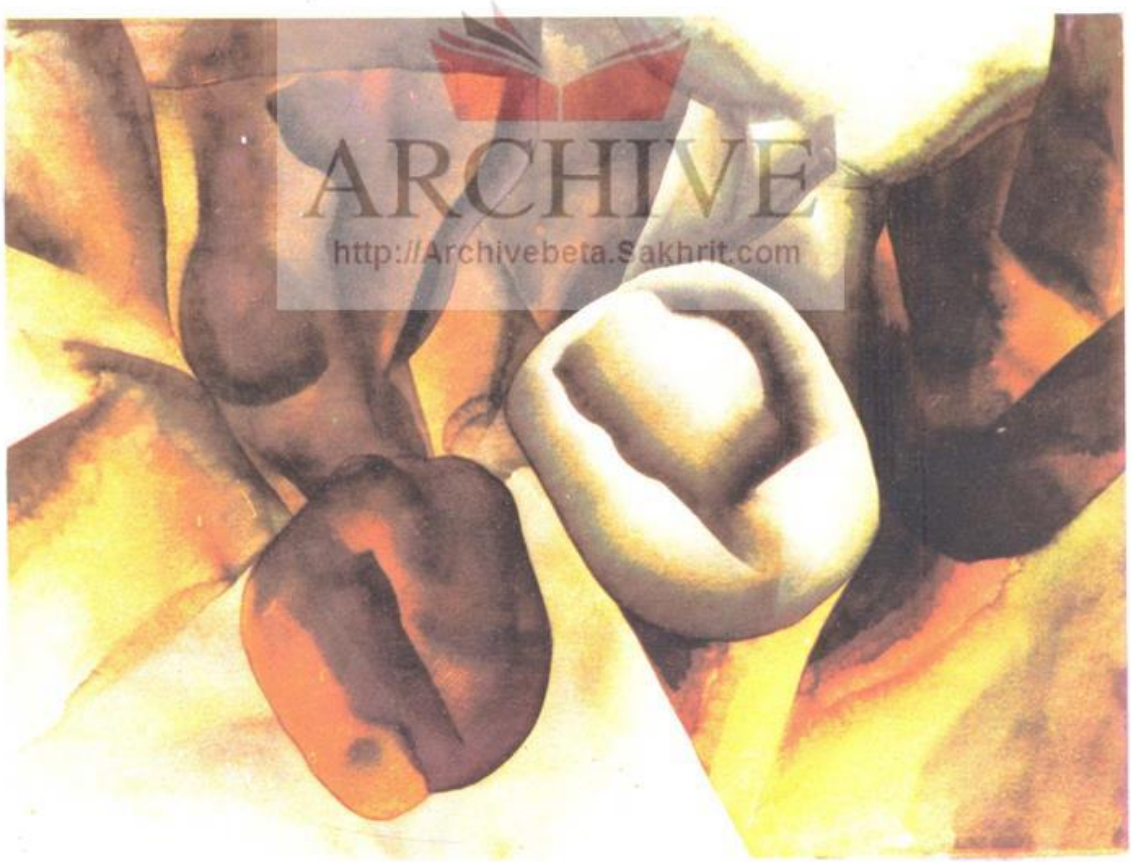


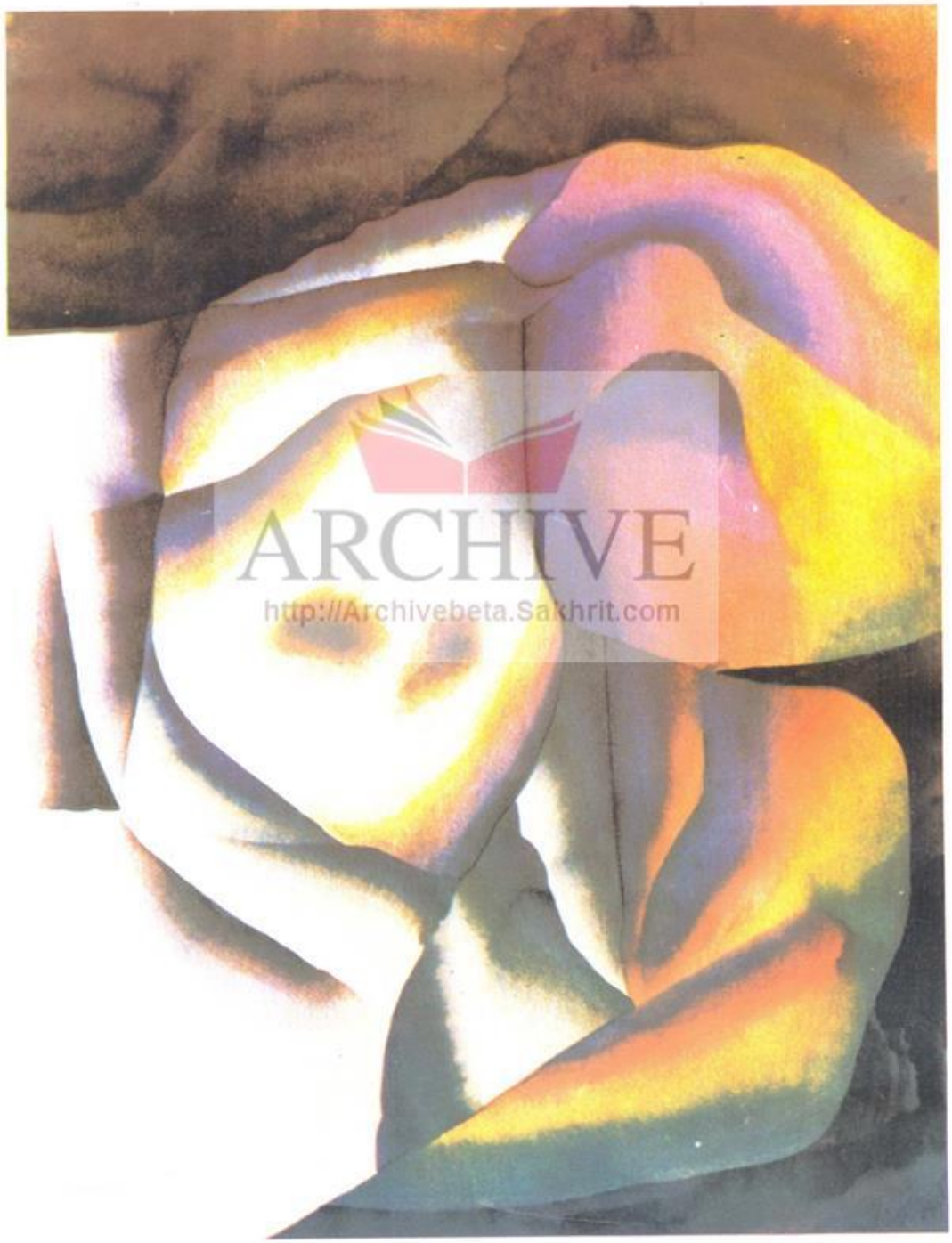
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

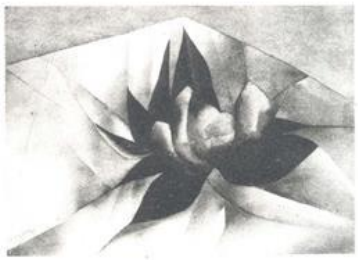


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



صورتا الغلاف للفنان عدلى رزق الله

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب
رقم الايداع بدار الكتب ٦١٤٥ – ٦

الهيئة المصرية العامة للكتاب

مختارات فصول

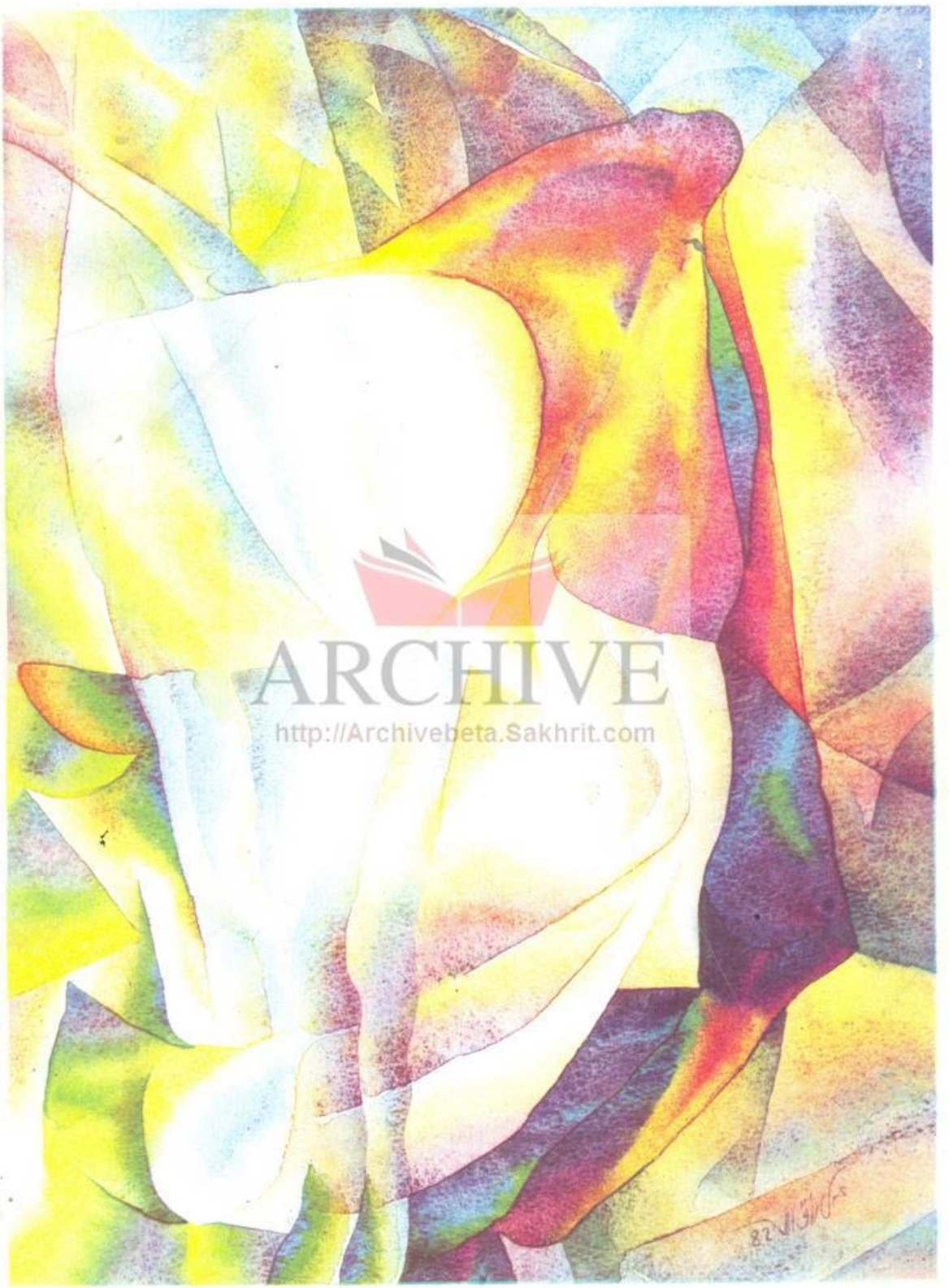
سلسلة أدبية شهرية

جار النبى الحلو
طعم القرنفل

« طعم القرنفل » . . قصص لها بالفعل طعم خاص ، أو نكهة خاصة ، إنه ـ الطعم ـ كل جمال مجهول أو غامض ، قائم خارج ذواتنا ، نطمح إلى امتلاكه ، أو حتى إلى مجرد تذوقه . . فما الذى يخلق للقرنفل طعمه ؟ هو فى ذاته ؟ أم تذوقنا نحن له ؟ ما الذى يصيب جمال العالم ، وأحلامنا حين نلمسه أو حين نحققها ؟ هل يتحدد الجمال ، أو السر ، بملامستنا له أو تجسيدنا إياه ؟ بين المطلق والحلم أو الوهم وبين التجسيد البشرى له ، تمتد قصص جار النبى الحلو أحد أبرز جيل الستينات المصرى ومن أكثرهم بعدا عن الضوء . تمتزج فى صوره وحكاياته وجمله عناصر من العالمين : عالم اللا محدود ، ونقيضه الذى يتحدد بملامسة الإنسان . . . وفعله له . هذه قصص تقرأ على مهل ، حتى نتذوق السر ، وطعم الجمال الغامض . . أو لكى نخلق بتذوقنا الطعم الذى كان كامنا داخلنا ، ومجهولا إلى أن يكتشفه لنا القرنفل ، أو نكتشفه نحن فيه !

٥٠ قرشا

يطلب من باعة الصحف ومكتبات الهيئة والمعرض الدائم للكتاب بمبنى الهيئة


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com